

Egmont Reinerssion [?] J. VI

Universal-Bibliothek für Musiklitteratur

No. 15—17.

E. T. A. Hoffmann's musikalische Schriften

mit Einschluss der nicht in die gesammelten Werke aufgenommenen Aufsätze über Beethoven, Kirchenmusik etc.

nebst Biographie.

Herausgegeben von

H. vom Ende.

Preis M. 1,50.

H. vom Ende's Verlag,
Köln a. Rh. — Leipzig.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Vorwort.

Zum ersten Male bietet sich hier der musikliebenden Welt eine vollständige Sammlung der musikalischen Schriften eines als Schriftsteller und Musiker gleich hervorragenden Mannes. Über die litterarische Bedeutung desselben brauche ich an dieser Stelle wohl keine Worte zu verlieren, Hoffmann wird allgemein gewürdigt als einer unsrer phantasiereichsten Romantiker. Dem größeren Publikum unbekannt geblieben ist dagegen die musikschriftstellerische Thätigkeit Hoffmanns, obschon doch gerade diese seinen Ruf begründete und er in ihr seine ersten und schönsten Lorbeeren erntete.

Gerade diejenigen Werke, welche den Musiker besonders interessieren, seine Analysen der Beethovenschen Symphonien, Trios, der Koriolan-Ouverture, Phantasie Op. 80 und Missa solemnis sind überhaupt nicht in Buchform erschienen, auch nicht in die gesammelten Werke aufgenommen, einige Partien allgemeineren Inhalts ausgenommen, ebensowenig die herrlichen Aufsätze über Dichtkunst und Tonkunst, alte und neue Kirchenmusik u. s. w., so daß das größere Publikum diese Seite seiner Thätigkeit zu beurteilen gar nicht in der Lage war.

Die genannten Aufsätze sind erschienen in den Jahren 1809—14 in der Allg. Mus. Zeitung, die Vorrede 1823 in der Cäcilia. Dieselben sind in der vorliegenden Ausgabe voll-

ständig enthalten, abgesehen von einigen Stellen, welche keinerlei Interesse mehr bieten, da die besprochenen Komponisten oder Werke heute verschollen sind.

Einige kleine Änderungen im Texte glaubt der Herausgeber verantworten zu können, so die Richtigstellung einiger Daten und Durchführung einer einheitlichen Orthographie, wobei jedoch sorgfältig die Eigenart Hoffmanns geschont wurde.

Die kurze, der Sammlung vorangeschickte Lebensskizze, welche besonders den musikalischen Werdegang Hoffmanns berücksichtigt, wird ebenfalls hoffentlich keine unwillkommene Gabe sein.

Der Herausgeber.

Inhalt.

Recension über Egmont v. Beethoven in der Zeitschrift „Musik" Jahrgang 1902 Heft 18 Seite 165 (befindet sich in dem Carton meiner Sammlung, welcher einzelne Aufsätze über Hoffmann enthält)

E. T. A. Hoffmanns Leben.

Die nachfolgenden Zeilen beabsichtigen eine kurze Lebensskizze Hoffmanns zu geben, mit besonderer Berücksichtigung derjenigen Momente, welche in musikalischer Beziehung belehrend und befruchtend auf ihn eingewirkt haben. Wer sich eingehender mit den Lebensschicksalen und dem inneren Werdegange dieses vielseitigen als Staatsbeamten, Musiker, Schriftsteller und Maler gleich hervorragenden Mannes beschäftigen will, den verweise ich auf das ebenso interessante wie ausführliche Werk G. Ellingers: „E. T. A. Hoffmann, Sein Leben und seine Werke" (Hamburg u. Leipzig, L. Voß 1894).

Ernst Theodor Wilhelm*) Hoffmann wurde am 24. Januar 1776 zu Königsberg i. Pr. als der zweite Sohn des Justizkommissarius B. W. Hoffmann geboren. Dieser, ein geistreicher, poetisch veranlagter Mann war jedoch in seinen Neigungen und Lebensanschauungen von seiner streng erzogenen, nur in stiller Häuslichkeit und einfacher Lebensweise ihr Glück findenden Gattin so sehr verschieden, daß häuslicher Unfrieden unausbleiblich war und die Ehe drei Jahre nach der Geburt des zweiten Sohnes gelöst wurde. Der Vater wurde nach Inster-

*) Den Vornamen Amadeus statt Wilhelm hat sich Hoffmann angeblich infolge seiner Begeisterung für Mozart seit etwa 1800 beigelegt.

burg versetzt, wohin er den ältern Sohn mitnahm, während Theodor seiner Mutter ins großmütterliche Haus folgte und dort, da die Mutter stets kränkelte, der Obhut seines Oheims, eines pedantischen, geistig nicht besonders hervorragenden Junggesellen voller grillenhafter Vorurteile anvertraut wurde.

Immerhin verdankte Hoffmann diesem seinem ersten Erzieher den Sinn für Ordnung und Fleiß, welcher ihm später auch bei den wildesten Sprüngen seiner Phantasie treu blieb. Auch die ersten Übungen auf dem Klavier überwachte der Onkel mit pedantischer Gewissenhaftigkeit, die sich auch hier insofern in Segen verwandelte, als die strengen Übungen die technische Fertigkeit des für diese nicht sonderlich begabten Knaben entwickelte und namentlich die Taktfestigkeit förderte, welche besonders dem so phantastisch veranlagten und träumerisch in sich versunkenen Knaben doppelt notwendig war.

Allerdings waren ihm die Übungsstücke, welche für ihn ausgewählt wurden, ihrer Trockenheit wegen zuwider und auch den kleinen Hauskonzerten, die der Onkel veranstaltete und in welchen derselbe Stücke von Ph. Emanuel Bach zwar mit großer Fingerfertigkeit, aber ohne innere Teilnahme vortrug, konnte er keinen Geschmack abgewinnen. Mit um so größerem Interesse lauschte er den einfachen Liedchen und alten Arien, die seine Tante Sophie zum Lautenspiel sang und ihn oft zu Thränen rührten. Sein Onkel betrachtete diese freilich als Äußerungen des Widerwillens gegen die Musik, er ahnte nicht, daß die Musik auch etwas anderes sein könne, als eine bloß sinnliche Ergötzung.

In dem Knaben regte sich immer mehr der musikalische Geist; allein und sich unbelauscht wissend entlockte er dem Klavier wohlklingende Accorde und im allmählichen Verklingen derselben regten sich die zarten Saiten seiner empfindsamen Seele.

Überraschend schnell entwickelte sich Verständnis und Fertigkeit, als Podbielsky, der ausgezeichnete, auch als Komponist

geschätzte Organist der Hauptkirche Königsbergs, sein Lehrer wurde. Dieser legte den Grund zu den musiktheoretischen Kenntnissen, durch die sich Hoffmann später als Komponist und Musikschriftsteller so hervorragend auszeichnete. Er wußte auf die musikalische Geschmacksrichtung des Knaben einzugehen, ihn zu fleißigen kontrapunktischen Studien und zum Komponieren anzuregen, und so erregten denn seine Leistungen auf dem Klavier und in der Komposition bereits in seinem 13. Jahre Aufsehen.

Die kleinen Rondos und Lieder, welche er hervorbrachte, waren phantasievoll und kühn; schon hier offenbarte sich seine Genialität im Bizarren. Da der kleine, schwächlich gebaute Knabe auch in den wissenschaftlichen Fächern und namentlich im Malen sich hervorragend auszeichnete, wobei sein Hang zum Karrikaturzeichnen bereits hervortrat, so konnte es nicht ausbleiben, daß er als Wunderkind allgemein angestaunt wurde.

Bereits im Jahre 1792 bezog er die Universität seiner Vaterstadt, um Rechtswissenschaft zu studieren, welchem Studium er mit emsigem Fleiße oblag, ohne jedoch die Ausübung seiner Kunst zu vergessen. Seine ganze freie Zeit war dem eifrigen Studium der Musik und Malerei gewidmet. Neben den alten italienischen Kirchenkomponisten beschäftigte er sich am meisten mit Mozart; in einem Briefe an seinen Freund Hippel macht er seiner Begeisterung für diesen Komponisten Luft: „den Don Juan habe ich jetzt auch eigentümlich; er macht mir manche selige Stunden, ich fange an jetzt mehr und mehr Mozarts wahrhaft großen Geist in der Komposition zu durchschauen, Du sollst gar nicht glauben, wie viel neue Schönheiten sich dem Ohr des Spielers entwickeln, wenn er auch nicht die geringste Kleinigkeit vorüberschlüpfen läßt, und mit einer Art von tiefem Studium zu jedem einzelnen Takt den gehörigen Ausdruck sucht.

Das Anschwellen von sanfter Melodie, bis zum Rauschenden, bis zum Erschütternden des Donners, die sanften Klagetöne,

der Ausbruch der wütendsten Verzweiflung, — das Majestätische, das Edle des Helden, die Angst des Verbrechers, — das Abwechseln der Leidenschaften in seiner Seele, alles dieses findest Du in dieser einzigen Musik, — sie ist allumfassend, und zeigt Dir den Geist des Komponisten in allen möglichen Modifikationen. Noch sechs Wochen wollte ich den Don Juan studieren, und Dir ihn dann auf einem englischen Fortepiano vorspielen, — wahrhaftig, Freund, Du säßest still und ruhig von vornan bis zu Ende, und würdest ihn noch viele Zeit in Deinem, noch dazu unmusikalischen Gehirn behalten, denn da würdest Du noch mehr die Schönheit fühlen, wie in der Komödie; man ist da viel zu zerstreut, um alles gehörig zu bemerken."

In einem andern Briefe vom Jahre 1795 lautet eine Stelle: „Ich habe gestern Grauns „Tod Jesu" mit einer Empfindung, die ich Dir nicht beschreiben kann, aufführen hören. — Ich stellte mich in einen einsamen Winkel, um ganz die Musik zu genießen. — Die Arie, — Ihr weichgeschaffnen Seelen, — eine der schönsten im ganzen Oratorium, sang Z. mit einer Empfindung, die manchem schönen Auge Thränen auspreßte, mir Thränenlosem aber tiefe Seufzer, — das feierlich Pathetische der Choräle drang durch Mark und Bein; — da wär' ich gern gestorben."

Er scheint kleine Konzerte veranstaltet zu haben: 25. Oktober 1795 an Hippel:

„Meine kleinen Konzerte dauern noch fort, und neulich legte ich den Anfang eines Motetts von eigner Komposition auf, — aber den Text dazu wirst Du schwerlich raten, — er ist aus Goethes Faust, — Iudex ille cum sedebit 2c. Die Worte des Mädchens sind begleitendes Recitativ, — das Judex 2c. vollstimmig, meint J. (so wie ich's nämlich auch geschrieben habe, eine Strophe bloß mit Posaunen, Fagotts und Oboen, und dann erst fugenmäßig die Orgel und andre Stimmen), müßte eine schauerliche Wirkung thun. — Wohnt' ich an einem

katholischen Ort, so ließ ich die Recitative weg, komponierte ein paar Fugen dazu, und hätte dann Hoffnung, es in der Kirche aufführen zu hören. — Habe ich mich erst wieder mehr in der Komposition geübt, so mach ich mich über Claudine von Villa bella her. Du glaubst überhaupt gar nicht, wie mich jetzt die Furia der Komposition in Musik-, Romanschreiberei ꝛc. anpackt! — Das Beste ist, — daß ich alles das, was mir nicht gut dünkt, ins Feuer werfe."

Körperlich war Hoffmann nicht sehr kräftig, er klagt in seinen Briefen verschiedentlich über körperliche Unpäßlichkeiten, die auch seine Seele in Mitleidenschaft ziehen, ihn zu jeder noch so kleinen Anstrengung unfähig machen. So schreibt er im November 1795 an Hippel:

„Noch jetzt hemmt eine unüberwindliche Schläfrigkeit den ganzen Tag über den Lauf meiner Geschäfte. In der Nacht ist mein Geist am thätigsten, und wenn ich ungeniert wäre, würden die Produkte mancher glücklich durchträumten Nacht Musterstücke ihrer Art sein. Die Ouverture zum neuesten Motett, dem noch die Vollendung fehlt, habe ich in der Nacht gesetzt, indem ich bloß den Baß auf des J. Harfe, die eben in meiner Stube stand, probierte, und ich versichere Dich, daß diese Ouverture das einzige von meiner Arbeit ist, was mich das Inwohnen eines musikalischen Genies vermuten läßt."

Über die Oper Axur von Salieri, die damals gerade in K. gegeben wurde, schreibt er im selben Briefe: „Die Musik der Oper ist, so wie alles von Salieri, ganz vortrefflich, — Reichtum der Gedanken und richtige Deklamation geben ihr den Rang gleich den Mozartischen. — Ach Freund, eine einzige so komponierte Oper könnte das Glück meines Lebens machen! — — — Wenn ich von mir selbst abhinge, würd' ich Komponist, und hätte die Hoffnung, in meinem Fache groß zu werden, da ich in dem jetzt gewählten einzig ein Stümper bleiben werde."

Januar 1796 an denselben.

„Weißt Du, daß ich auf der Harfe spiele? — Schade ist's nur, daß ich mich nicht zwingen kann, auf der Harfe nach Noten zu spielen, sondern nur immer phantasiere, wodurch ich aber viel Fertigkeit gewinne. Sollt' ich künftig nach M. (dem Aufenthaltsorte Hippels), so bringe ich drei Instrumente mit, 1. ein kleines Klavier, 2. eine Wiener Harfe, 3. eine Violine. — D. S. hat ganz recht, viel Seligkeit entgeht Dir, daß Du nicht spielst. — Nimm nicht übel, — Dein Zuhören ist gar nichts, — die fremden Töne drängen Dir Ideen, oder vielmehr sprachlose Gefühle auf, aber wenn Du eigne Empfindungen, — die unartikulierte Sprache des Herzens, aushauchst in die Töne Deines Instruments, dann erst fühlst Du, was Musik ist. — Mich hat Musik empfinden gelehrt, oder vielmehr schlummernde Gefühle geweckt. — Im tollsten Hypochonder spiel' ich mich mit den silberhaltigsten Passagen Bendas (des Berliners) oder Mozarts, an, und hilft das nicht, so bleibt mir nichts mehr übrig, als auf alles zu resignieren."

1796 scheint ein Geigenquartett von ihm aufgeführt zu sein.

Im Sommer 1796 kam H. als Auskultator an die Oberamtsregierung zu Glogau, wo einer seiner Oheime Regierungsrat war. In dessen Hause traf er verwandte Seelen, unter andern den Maler Molinari, den Dichter und Schauspieler Holbein, Julius von Voß, den fruchtbaren Romanschreiber, und andere, von denen er mancherlei Anregung empfing und in seiner künstlerischen Entwickelung sehr gefördert wurde. Namentlich musizierte er sehr viel mit seiner Tante, welche als Sängerin ersten Ranges glänzte.

1798 wurde Hoffmann als Kammergerichtsreferendar nach Berlin versetzt; hier lebte er sehr zurückgezogen, seine ganze Zeit seinem Amte und seiner Kunst widmend. Die Opernaufführungen, namentlich der italienischen Oper, machten großen

Eindruck auf ihn. Von Piccinis Dido sprach er später noch mit der höchsten Bewunderung.

Infolge seines außerordentlichen Fleißes gelang ihm schon nach kurzer Zeit die Ablegung des examen rigorosum und im März 1800 erhielt er seine Ernennung zum Regierungsassessor in Posen. Ein übermütiger Scherz (er hatte hochgestellte Personen karrikiert, und diese Karrikaturen waren auf einem Maskenball verteilt worden) hatte bereits nach einem Jahre seine Versetzung nach Plozk zur Folge, nachdem er kurz vorher zum Rat ernannt worden war. Obschon er sich in Posen nach all den ernsten Jahren des Studiums einer ausschweifenden, ausgelassenen Lebensweise hingegeben, vollendete er nichtsdestoweniger im Jahre 1801 außer der Komposition des Goetheschen Singspiels: „Scherz, List und Rache“, die nicht mehr vorhanden ist, eine größere kirchliche Ouverture für Streichinstrumente, Klarinetten, Fagotte, Posaunen und Pauken.

Im April 1802 heiratete er eine junge Polin, Wilhelmine Rohrer, und siedelte mit ihr nach Plozk über. Hier begann für ihn eine arbeitsreiche Zeit amtlicher und künstlerischer Thätigkeit. Es entstanden hier außer einigen kleineren schriftstellerischen Arbeiten ein Lustspiel „Der Preis“, Grundzüge zu einem Aufsatz über die Sonate; mehrere Messen und Vespern für Klöster, eine Symphonie, eine Phantasie und zwei Sonaten für Klavier, das komische Singspiel „Der Renegat“ und ein ebensolches Werk „Faustine“. Die Symphonie und Sonaten, welche noch erhalten sind, legen Zeugnis ab von dem künstlerischen Ernst und dem technischen Können Hoffmanns. In formeller Beziehung erinnert die Symphonie an Mozarts Es dur-Symphonie, auch die beiden Sonaten sind von Mozart beeinflußt. In seinem Innern gewann immer mehr die Hoffnung Raum, daß er noch einmal in die Lage kommen werde, sich ganz der Kunst widmen zu können.

Das einförmige Leben in dem weltenfernen Plozk ver-

mochte jedoch seinem lebhaften Geiste nur wenig oder gar keine Anregung zu bieten, mit lauter Freude begrüßte er daher seine Versetzung nach Warschau 1803.

Das Leben und Treiben in Warschau hatte damals einen durchaus großstädtischen, etwas kosmopolitischen Anstrich. Die Stadt beherbergte eine Menge Angehöriger fremder Nationalitäten, sie besaß ein Nationaltheater, eine italienische Oper, eine französische Truppe und deutsche Komödianten. Im Verkehr mit seinem Freunde Hitzig und dem Dichter Z. Werner erweiterten sich seine litterarischen Anschauungen und von großem Einfluß auf seine musikalische Bildung war die Gründung einer musikalischen Gesellschaft, an welcher er lebhaften Anteil nahm. Dieselbe bestand aus einer Gesangschule, an welcher ein Lehrer für Sologesang und einer für den Chor wirkte, und gab regelmäßige Konzerte größeren Stils unter Hoffmanns Leitung. Man bewunderte den Dirigenten; seine Tempi waren feurig ohne Übertreibung, und das allgemeine Urteil ging dahin, daß wohl nicht leicht ein anderer Dirigent ihn in Mozartschen Kompositionen übertreffen könne.

Er beschäftigte sich jetzt eingehend mit dem Studium der Werke Mozarts, Cherubinis, Glucks, Haydns, Händels und der alten italienischen Kirchenkomponisten. Auch Beethoven hatte er bereits in sein Herz geschlossen und ließ von ihm eine Symphonie spielen, von der er sehr begeistert war. Jeden Sonntag wurden im kleineren Zirkel Kammermusikwerke von Mozart, Haydn 2c. dargeboten.

An Kompositionen vollendete er in dieser Zeit zwei Opern: „Liebe und Eifersucht" (nach Calderons Schärpe und Blume) und „Der Kanonikus von Mailand", außerdem die Musik zu dem Wernerschen Trauerspiel „Das Kreuz an der Ostsee". Brentanos „Lustige Musikanten" (nicht mehr vorhanden) brachte er auf die Bühne, jedoch, da die Aufführung eine klägliche,

ohne Erfolg. Außerdem stammt eine Messe in D moll aus dieser Zeit, und ein Arlequinballett.

Mittlerweile waren die politischen Verhältnisse immer bedrohlicher geworden. Die Schlacht bei Jena war geschlagen und eines Tages 1807 rückte die Avantgarde der Murratschen Reiterei in Warschau ein und löste die preußische Regierung auf. Hoffmann war seines Amtes verlustig, seine Mittel wurden immer geringer und schließlich verfiel er noch in ein schweres Nervenfieber.

Nachdem er dasselbe überwunden, beschloß er nach Berlin überzusiedeln und dort irgend eine Beschäftigung zu suchen. Wie sehr jetzt das Verlangen in ihm rege geworden war, sich ganz der Kunst zu widmen, geht aus einem Briefe an Hitzig hervor. — — — „Sie sind mein einziger Schatz, mein Heiligtum! Ach Freund! wenn ich diesmal wieder im Käfig bleiben muß, so ist es um meine Kunst, um mich geschehen!“

In Berlin harrte seiner eine sehr trübe Zeit; überall abgewiesen, hatten seine Bemühungen nirgends Erfolg. Einzigen Trost fand er im eifrigen Studium der Vokalwerke Leo Durantes, der Oratorien Händels, der Opern Glucks und im eigenen Schaffen.

Da endlich wurde ihm auf eine Zeitungsannonce hin die Kapellmeisterstelle am Theater zu Bamberg vom Grafen von Soden, dem Verwalter desselben, angetragen. Er griff mit Freuden zu trotz des erbärmlichen Gehalts, komponierte in einem Monat die Oper: „Der Trank der Unsterblichkeit“, Text von Soden, und sandte die Partitur voraus als Beweis seines Könnens. Er selbst begab sich im Sommer 1808 dorthin.

In Bamberg fand er jedoch die Verhältnisse nicht so wie er erwartet hatte. Von Soden hatte die Direktion einem unfähigen Manne übertragen, der die Leitung in einer Weise handhabte, daß er bereits nach kurzer Zeit seine Verbindlichkeiten nicht mehr erfüllen konnte und die Direktion niederlegte.

Hoffmann sah sich gezwungen, durch Stundengeben sein Brot zu erwerben; seine vorzüglichen musikalischen Kenntnisse verhalfen ihm auch bald zu Schülern aus den vornehmsten Kreisen und er fühlte sich wenigstens insofern glücklich, als er — nach seinen eigenen Äußerungen — keine relatio ex actis rc. mehr zu schreiben brauche und so die eigentliche Quelle alles Übels versiegt glaubte. Er trat jetzt mit Rochlitz, dem Herausgeber der Allgemeinen musikalischen Zeitung in Verbindung, schilderte diesem in einem launigen Briefe seine Verhältnisse und bat um Beschäftigung. Als Beweis für seine musikalische Befähigung legte er ein bereits früher komponiertes Requiem bei.

Rochlitz, der sofort die Bedeutung Hoffmanns begriff, stellte ihm seine Zeitschrift zur Verfügung und machte den Vorschlag, eine Erzählung oder Charakterschilderung eines begabten, aber exzentrischen, halb verrückten Musikers (etwa in der Art wie Friedemann Bach) auszuarbeiten.

Gleichzeitg erhielt er die Partitur von Beethovens Symphonie in C moll zur Recension. In 10 Tagen schon ging beides ein. Die Besprechung der Symphonie und der Aufsatz: „Johannes Kreisler“.

Damit hatte er endlich die Thätigkeit gefunden, welche ihn bald zum berühmten Mann machen sollte. Freudig und hoffnungsvoll schreibt er in sein Tagebuch: „Meine litterarische Thätigkeit scheint beginnen zu wollen“.

Bald gestaltete sich auch sein Verhältnis zum Theater wieder besser. 1810 übernahm ein alter Bekannter von ihm, Holbein, die Direktion und stellte Hoffmann als Direktionsgehilfen an mit 50 Gulden monatliches Gehalt. — Es erscheint jetzt in kürzeren oder längeren Zwischenräumen von ihm eine Reihe von Besprechungen Beethovenscher und anderer Werke, welche als geradezu mustergültig hingestellt werden können und vorbildlich wurden für die ganze Kritik bis auf unsere Tage.

Für die Allgemeine musikalische Zeitung war er in diesen Jahren in zweifacher Weise thätig: als Musikkritiker und als Feuilletonist. Die Recensionen sind nur zum kleinsten Teile in seine gesammelten Werke aufgenommen, so daß er als Kritiker so gut wie unbekannt ist. Er macht sich überall zum Grundsatz, den Leser mit dem Wesen des Kunstwerkes, dessen Form und Inhalt genau bekannt zu machen. Bezüglich der Form bespricht er eingehend, wo nötig, Periodenbau, Modulation, thematische Arbeit, Instrumentation &c., während er andererseits als echter Poet bei den Beethovenschen Werken mit begeisterter Hingebung den musikalischen Stimmungsgehalt wiederzugeben weiß. Bewunderungswürdig ist der freie Blick, mit dem er überall das Schöne erkennt und zu würdigen versteht, und für jede Einzelheit den charakteristischen Ausdruck findet. Wie hoch er sich den Beruf und die Thätigkeit eines Musikkritikers dachte, geht aus den diesbezüglichen Stellen in der Vorrede hervor, welche man dort nachlesen möge.

1813 wurde ihm durch Rochlitz' Vermittelung von Sekonda, dem Leiter der in Dresden und Leipzig abwechselnd spielenden Schauspielergesellschaft, die Musikdirektorstelle angetragen. Er nahm sie an und leitete zunächst das Theaterorchester in Leipzig. Die damaligen Kriegsunruhen bewirkten jedoch plötzlichen Rückgang in der Einnahme und Sekonda übernahm nach kurzer Zeit das Dresdener Theater. — Trotz der in und um Dresden sich abspielenden kriegerischen Ereignisse war Hoffmann auch hier außerordentlich thätig. Er vollendete sein bestes Werk, die Oper Undine, zu der ihm De la Motte Fouqué den Text geliefert hatte. Während des Kanonendonners schrieb er das schöne Gespräch: Dichter und Komponist (ferner den goldnen Topf und Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden). Im Dezember 1813 siedelte die Truppe wieder nach Leipzig über, wo Hoffmann nicht unbedenklich erkrankte und, um das Unglück voll zu machen, auch noch seine Stellung infolge Kündigung

seitens Sekondas quittieren mußte; so stand er wieder mittellos da.

In dieser Bedrängnis wurde ihm auf Verwendung seines Freundes Hippel vom Berliner Justizministerium der Vorschlag gemacht, ein halbes Jahr lang ohne Gehalt sich einzuarbeiten, um dann nach seiner Anciennetät als Rat einzurücken.

Nach all den Bitternissen, die er als Kapellmeister hatte durchkosten müssen, wird man seine Bereitwilligkeit, auf diesen Vorschlag einzugehen, begreiflich finden. Eine ihm angebotene Musikdirektorstelle in Königsberg hatte er, wohl aus denselben Gründen, ausgeschlagen.

Er lenkte in Berlin sehr bald durch seinen Fleiß und gediegene Amtsführung die Aufmerksamkeit seiner Vorgesetzten auf sich und rückte 1816 als Rat ins Kammergericht ein. In demselben Jahre hatte er die Freude, seine Undine mit großer Pracht und bedeutendem Erfolge in Berlin aufgeführt zu sehen. Die Oper wurde von K. M. von Weber in einer längeren Besprechung außerordentlich günstig beurteilt. Es heißt dort unter anderem:

„Das ganze Werk ist eines der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat. Es ist das schöne Resultat der vollkommensten Vertrautheit und Erfassung des Gegenstandes, vollbracht durch tiefüberlegten Ideengang, Berechnung der Wirkungen des Kunstmaterials, zum Werk der schönen Kunst gestempelt durch schöne und innig gedachte Melodien.“ — — — — — „Sie (die Oper) ist wirklich ein Guß und Referent erinnert sich bei oftmaligem Anhören keiner einzigen Stelle, die ihn nur einen Augenblick dem magischen Bilderkreise, den der Tondichter in seiner Seele hervorrief, entrückt hätte. Ja, er faßt so gewaltig vom Anfang bis zum Ende das Interesse für die musikalische Entwickelung, daß man nach dem ersten Anhören wirklich das Ganze erfaßt hat, und das Einzelne in wahrer Kunstunschuld und Bescheidenheit verschwindet. Mit einer seltenen

Entsagung, deren Größe nur derjenige ganz zu würdigen versteht, der weiß, was es heißt, die Glorie des momentanen Beifalls zu opfern, hat Herr Hoffmann es verschmähet, einzelne Tonstücke auf Unkosten der übrigen zu bereichern, welches so leicht ist, wenn man die Aufmerksamkeit auf sie lenkt, durch breitere Ausführung und Ausspinnen, als es ihnen eigentlich als Glied des Körpers zukommt. Unaufhaltsam schreitet er fort, von dem sichtbaren Streben geleitet, nur immer wahr zu sein, und das dramatische Leben zu erhöhen, statt es in seinem raschen Gange aufzuhalten oder zu fesseln.*) — — — — —

Nachdem die Oper einundzwanzigmal mit glänzendstem Erfolge gegeben war, brannte das Schauspielhaus mit sämtlichen Dekorationen ab und weitere Aufführungen im Opernhause unterblieben, da Hoffmann seine Einwilligung versagte aus Furcht, die Räume desselben möchten für das Werk sich als zu groß erweisen.

Wie sehr Beethoven den Geist und die Ansichten Hoffmanns schätzte, geht aus einem Schreiben hervor, welches ein Durchreisender 1820 ihm überbrachte.

„Wien, den 23. März 1820.

Ich ergreife die Gelegenheit, durch Herrn N. mich einem so geistreichen Manne, wie Sie sind, zu nähern. Auch über meine Wenigkeit haben Sie geschrieben, auch unser Herr N. N. zeigte mir in seinem Stammbuche einige Zeilen von Ihnen über mich. Sie nehmen also, wie ich glauben muß, einigen Anteil an mir. Erlauben Sie mir, zu sagen, daß dieses von einem mit so ausgezeichneten Eigenschaften begabten Manne

---

*) Eine eingehende Würdigung dieser Oper aus der Feder J. V. da Mottas nebst Notenbeispielen enthält Stück VII/IX der Bayreuther Blätter, Jahrgang 1898.

Ihresgleichen mir sehr wohl thut. Ich wünsche Ihnen alles Schöne und Gute, und bin

Ew. Wohlgeboren

Mit Hochachtung ergebenster

Beethoven."

In demselben Jahre kam Spontini nach Berlin, von Hoffmann, der ihn sehr verehrte, mit folgender Huldigung empfangen in der Vossischen Zeitung:

Gruß an Spontini.

Willkommen unter uns, Du hoher herrlicher Meister! — Längst tönt Dein Gesang recht in unser Innerstes hinein; Dein Genius rührt seine kräftigen Schwingen und mit ihm erhoben wir uns begeistert und fühlten alle Wonne, alles Entzücken des wunderbaren Tonreiches, in dem du herrschest, ein mächtiger Fürst! — Und darum kannten und liebten wir Dich auch schon längst! — Aber wer will nicht, daß der schöne Baum, dessen süße Lebensfrüchte ihn laben und stärken, in seinem Garten stehe, wer sehnt sich nicht, das, woran seine ganze Seele hängt, in seinem Hause zu haben, zu bewahren? So geht uns auch nun, da Du in unserer Mitte weilst, da wir Dich ganz unser nennen können, erst das Herz recht auf in voller Freude vor Deinen Schöpfungen! — Ja! ganz unser bist Du, denn Deinen Werken entstrahlt in vollem Himmelsglanz das Wahrhaftige, wie den Werken unseres Händel, Hasse, Gluck, Mozart und aller der Meister, die in Wort und Ton nur echtes, edles Metall ausprägen und nicht prahlen dürfen mit flimmerndem Rauschgold, und nur dem Wahrhaftigen mag sich doch der echte deutsche Sinn erschließen. — Manchmal wollen uns seltsame Trugbilder foppen und mit kecker Dreistigkeit uns glauben machen, sie wären wirklich gestaltet in Fleisch und Bein, aber

Du, kräftiger Meister! schwingst Deinen mächtigen Zauberstab und zerstoben in nichts ist der schnöde Spuk! — Laß es Dir wohl sein unter uns, reiche uns, die wir Dir entgegen kommen, mit offener deutscher Gemütlichkeit freundlich die Hand. — Nochmals willkommen, Du hoher herrlicher Meister des Gesanges, tausendmal herzlich willkommen.

Berlin, den 30. Mai 1820.

E. Hoffmann.

Auf Befehl des Königs übernahm Hoffmann die deutsche Bearbeitung des Textbuches der Olympia, einer Oper Spontinis und durch das Zusammenarbeiten mit Spontini wurde sein Urteil über Spontini wohl etwas moderiert, wie aus seiner Äußerung hervorgeht: „Spontini hat zu lange in Frankreich gelebt, er muß erst ein Deutscher werden, dann wird er erst etwas Tüchtiges schreiben.“ Immerhin aber war er von aufrichtiger Hochschätzung gegen Spontini erfüllt.

Damit hängt ein Ereignis zusammen, welches ihm die Freundschaft seines alten Freundes K. M. von Weber entzog. Am 18. Juni 1821 erfolgte unter beispiellosem Jubel die erste Aufführung des Freischütz. Es erschien nun über die Oper in der Vossischen Zeitung zunächst eine Voranzeige von Hoffmann, worin er betont, daß das Werk alle Erwartungen bei weitem überflügelt habe. „Weber, der in seinen früheren Arbeiten noch jene Auswüchse zeigte, die das wahre Genie bei seinem ersten Durchbruche nun einmal charakterisieren, steht jetzt in seiner interessanten Eigentümlichkeit klar und reif da, und in diesem seinem neuesten Werke hat er sich ein Ehrendenkmal gesetzt, das in der Kunstgeschichte der Oper Epoche machen dürfte.“

Nicht ganz so enthusiastisch war der ausführliche Bericht gehalten. Er wendet sich zunächst gegen den Text, den er für

ein Produkt der ausgearteten Romantik erklärt. „Was die Musik betrifft, so müssen wir von vornherein die Meinung aussprechen, daß seit Mozart nichts Bedeutendes für die deutsche Oper geschrieben worden ist, als Beethovens Fidelio und dieser Freischütz. Weber, so scheint es, habe alle in unzählige Lieder und Instrumentalkompositionen zerstreuten Strahlen seines erstaunenswerten Genies kühn in einem Brennpunkte gesammelt, denn mit seinen längst berühmten Eigentümlichkeiten finden wir den interessanten Geist hier wieder. Neuheit in Form und Ausdruck, Kraft und Keckheit, ja Übermut in den Harmonien, seltener Reichtum der Phantasie, unübertroffene Laune, wo es gilt, bewundernswerte Tiefe in den Intentionen, und alle diese Eigenschaften mit dem Stempel der Originalität bezeichnet, dies sind die Elemente, aus denen Weber sein neuestes Werk gewebt hat.

Mehr ins einzelne gehend, finden wir eine Fülle von Melodien, die sich sehr sangbar entwickeln, eine musterhafte Kenntnis der Instrumentaleffekte, die zum tiefen Studium auffordert, und eine genaue Bekanntschaft mit der theatralischen Kraft der Musik, der Weber oft mit den kleinsten Melodien einen überraschenden Einfluß auf das Herz des Hörers abzugewinnen weiß, wie man sich aus seinen einfachsten Liedern wohl erinnert. Wenn andere ängstlich ringen und streben, so scheint Weber mit der Muse vertraulich zu scherzen, und doch weiß er ihr immer ihre besten Gaben abzulocken, denn er ist ihr Liebling." Nun folgt eine allerdings merkwürdige Einschränkung. „Dies, sein neuestes Werk, das, wie wir gleich sehen werden, aus den verschiedensten Bestandteilen zusammengesetzt ist, trägt doch durchgängig die Farbe des Bodens, aus dem es entsprossen, und die dumpfe, schwüle Gewitterluft des Gedichtes weht auch durch die ganze Musik, zwar konsequent, aber gestehen wir es, beim ersten Hören wenigstens nicht zu erfreulich. Freilich giebt dies gerade der Oper jenes Gepräge,

das ihr den Platz in der Schule anweist, von der wir oben ausgingen, aber diesen Eindruck würden wir lieber den leidigen Kriminal- und Schicksalstragödien für sich gelassen haben."

Es folgt Besprechung der einzelnen Nummern, welche ebenfalls nicht überall im lobenden Sinne erfolgt; so geht nach seiner Meinung das Finale des dritten Aktes wegen des entsetzlich breiten und langen Schlusses in den Fehlern der Dichtung so ziemlich mit verloren. „Im allgemeinen wird man überhaupt bemerkt haben, daß die Lieder und Chöre in dieser Oper die größeren Ensembles an Vortrefflichkeit überwiegen; die Meisterschaft in jenem Teile der Musik ist aber auch so groß und bewundernswert, daß Weber sich durch sie jetzt gewiß seinen Platz für die Unsterblichkeit gesichert haben würde — wäre der ihm nicht längst gewiß."

Diese, vielleicht nicht überall ganz ohne Voreingenommenheit abgefaßte Recension (Spontinis Feinde benutzten den Freischütz als Demonstration gegen diesen, daher vielleicht auch eine gewisse Verstimmung Hoffmanns erklärlich) erbitterte Weber dermaßen, daß er sich mit Hoffmann verfeindete, und sich verletzt zurückzog. Man wird daher auch manche Spitzen in der Recension (so findet Hoffmann in dem Entr'acte einen Anklang an die Vestalin) erklärlich finden.

Im Jahre 1819 ließ er sich in die von B. Klein, L. Berger und L. Rellstab gegründete jüngere Liedertafel aufnehmen und komponierte für sie mehrere Chöre, die leider verloren gegangen sind. Ein sehr unregelmäßiges Leben, er verbrachte die Nächte meist in der Weinstube von Lutter und Wegener mit seinem geistverwandten Freunde Ludwig Devrient, verbunden mit geistigen Aufregungen aller Art, untergruben allmählich seine Gesundheit. 1821 begann eine fürchterliche Krankheit, die Rückenmarksschwindsucht, ein Glied seines Körpers nach dem andern versagte den Dienst, und am 25. Juni 1822 starb er. Seine sterblichen Reste ruhen auf dem neuen Kirch-

hofe vor dem Halleschen Thor. Die Stätte bezeichnet ein einfacher Grabstein mit der Aufschrift:

E. T. W. Hoffmann
geb. Königsberg den 24. Januar 1776,
gest. Berlin den 25. Juny 1822.
Kammer=Gerichts=Rath.
Ausgezeichnet
im Amt
als Dichter,
als Tonkünstler,
als Maler.

Von seinen Freunden.

I.

Gedanken bei dem Erscheinen dieser Blätter.*)

Vom Kammergerichtsrate

E. T. A. (W.) Hoffmann.

Wie heißt doch jene Beschwörungsformel, mit der die Autoren ihre Vorreden zu beschließen pflegen? — „Und nun gehe hin, du mein liebes Kind, das ich so sorglich gehegt und gepflegt“ ꝛc. — Es ist auch nichts natürlicher, und eben deshalb gang und gebe geworden, als die Geistesgeburt zu vergleichen der leiblichen.

Auf beiden ruht der Fluch der Erbsünde, nämlich Qual und Schmerz des Gebärens, aufgewiegt durch Vaterfreuden und hinlängliche Affenliebe für das geborene Wesen. —

Eigentlich ist es ja aber niemals ein Kind, das der Autor eines vollständigen Buchs in die Welt schickt, sondern ein völlig ausgewachsener Mensch, dessen ganze Gestaltung im Innern und Äußern zu Tage liegt.

Anders, ganz anders verhält es sich mit einem Werke, wie dasjenige, was hier soeben beginnt. —

Der Verleger baut nach Kräften eine hübsche Wiege, der Redakteur legt einen Embryo hinein und bittet, so wie das

---

*) 1820 hatte die Christianische Musikhandlung in Berlin die Herausgabe einer allgemeinen Zeitung für Musik und Musiklitteratur projektiert, und Hoffmann bewogen, das Eröffnungs- und Einleitungsprogramm zu schreiben. Im Oktober 1820 erschien das erste Blatt mit der ersten Hälfte des Aufsatzes, welches aber angeblich wegen eines einer ausgezeichneten Person mißfälligen Artikels von der Behörde unterdrückt wurde, so daß die Veröffentlichung der zweiten Hälfte unterblieb. Der ganze Aufsatz erschien dann im Jahre 1825 in der „Caecilia“.

kleine Ding sich nur regen mag, die gehörigen Paten, die denn nun eben als echte Paten für das Lebensbedürfnis, für Pflege und Erziehung des Täuflings sorgen. Recht unter den Augen der geladenen Gäste mag nun das Wesen emporwachsen und gedeihen nach seiner Art; es giebt einen fortwährenden Gevatterschmaus, und die Sache der gastgeberischen Paten ist es, dahin zu trachten, daß die Gerichte fein schmackhaft bleiben und es dem Getränke nie an wackrem Feuer und Geist mangle, damit die Gäste nicht fortbleiben und auch das Kleine, das oben ansitzt und mitißt und mittrinkt, Nahrhaftes und Verdauliches genieße und sich immer mehr erkräftige zum stammhaften Menschen. —

Warum dies bittersaure Gesicht, geliebtester Komponist? — „Schon wieder ein neuer anatomischer Tisch errichtet, auf dem man unsere Werke mit gewaltsam ausgespreizten Gliedern festschrauben und mit rücksichtsloser Grausamkeit zerlegen wird. Ha! — ich sehe schon verdeckte Quintenfolgen, unharmonische Querstände entblößt von dem Fleisch der vollen Harmonie, unter dem funkelnden Messer des Prosektors emporzittern!" —

Daher dein Unmut? — Überzeugt, o mein Komponist! bin ich, daß du schreiben wirst oder schon geschrieben hast ein Werk, das so recht ganz und gar hervorging aus deinem innersten Wesen. — — —

War es vielleicht eine Oper, die du schriebst, so nahmst du den poetischen Gedanken, der dem Ganzen zum Grunde lag, mit allen seinen tiefsten Motiven in dir auf; der Genius der Tonkunst rührte seine mächtigen Schwingen, und selbst die Fesseln, die ihm hin und wieder schlechte Worte des Gedichts anlegen wollten, vermochten nicht, seinen kühnen Flug zu hemmen, indem er alles, was jenem an poetischen Gedanken entstrahlte, emportrug in höhere Regionen. Alle Liebe, alle Sehnsucht, alles Verlangen, Wonne, Haß, Entzücken, Verzweiflung erschien, aber verklärt, in dem Glanze des höhern Reichs der Töne, und das menschliche Herz, auf seltsame Weise gerührt, fühlte selbst in dem Irdischen das Überirdische. —

Ich meine, in den Weihestunden der Begeisterung war es dir vergönnt, die Musik so zu denken, wie sie der richtende, ordnende Verstand als wahrhaftig anerkennen mußte.

Ja, den Verstand! — Diesen zuweilen etwas sauertöpfischen Schulmeister können wir nun einmal nicht entbehren. Er untersucht mit scharfem Blick die Stützen unseres Gebäudes, und findet er sie zu dünn oder zu morsch, so stößt er sie um mit dem Fuß und spricht, wenn der ganze Bau nachstürzt: „Es war nichts!“ — Besser, so etwas thut Freund Sauertopf in unserm Innern, als es geschieht von Andern äußerlich! —

Genug, o mein Komponist, du hast, ich weiß es, ein wackres Werk gemacht und bist dir, wie es sich von selbst versteht, der Motive, so und so und nicht anders deine Musik gedichtet zu haben, vollkommen bewußt. Nun findest du dein Werk wieder, nicht auf dem anatomischen Tisch unter den mordbewaffneten Händen eines barbarischen Prosektors, sondern aufgestellt vor einem dir befreundeten Geiste, der es mit scharfem Blicke durchschaut und, statt daß jener es unerbittlich zerschnitten hätte, nur alles was er darin entdeckt, den ganzen wunderbaren Bau mit all seinen Verschlingungen, in lauten Worten verkündet. — Sage nicht, o Komponist! daß es eben keine Freude sei, sich alles das, was man gedacht, empfunden, wie ein Exempel vorrechnen zu lassen. Die Freude, von einem verwandten Geiste ganz verstanden zu sein, ist es, die den Gedanken an jenes pedantische Vorrechnen nicht aufkommen läßt. —

Zudem stelle dir, mein Komponist, dein Werk vor als einen schönen, herrlichen Baum, der, aus einem kleinen Kern entsprossen, nun die blütenreichen Äste hoch emporstreckt in den blauen Himmel. Nun stehen wißbegierige Leute umher, und können das Wunder nicht begreifen, wie der Baum so gedeihen konnte. — Da kommt aber jener verwandte Geist gegangen und vermag mittelst eines geheimnisvollen Zaubers es zu bewirken, daß die Leute in die Tiefe der Erde wie durch Krystall schauen, den Kern entdecken und sich überzeugen können, daß eben aus diesem Kern der ganze schöne Baum entsproß. Ja sie werden einsehen, daß Baum, Blatt, Blüte und Frucht so und nicht anders gestaltet und gefärbt sein konnten. —

Du siehst ein, mein Komponist, daß ich eben daran dachte, wie Beurteilungen musikalischer Werke beschaffen sein müßten, und daß ich nur recht in die Tiefe des Werkes eindringende und dieselben in ihren tiefsten Motiven entwickelnde Abhandlungen dafür gelten lassen mag, die den Komponisten, sollte

auch nicht immer des Lobes Posaune erschallen, so wie seine verwandten Kollegen, erfreuen, andere Leute aber verständigen über manches, das ihnen sonst entgangen.

Es ist gewiß, daß Beurteilungen dieser Art dazu führen können, daß man gut hört. — Gut hören ist nämlich, wenn Anlage dazu da, allerdings zu erlernen; selbst gut machen freilich nicht, da dieses eine Kleinigkeit voraussetzt, die ein alter tüchtiger Meister geradezu aussprach in einem höflichen Schreiben an einen jungen Herrn von Stande, der in großer Herzensangst anfragte: wie um tausend Himmelswillen er es nur anfangen soll, die Welt mit einer meisterhaften Komposition zu entzücken. Der Meister antwortete: Wollten Ew. Hochgeboren nur die Gewogenheit haben, Genie zu besitzen, so würde alles 2c. 2c.

Schließlich muß ich dir, mein Komponist! gestehen, daß es mich sehr merkwürdigerweise bedünken will, wie oft ein paar Lieder oder ein Heft Polonaisen oder, wären sie nicht aus der Mode gekommen, Menuetten, viel eher Beurteilungen jener Art aushalten können, als manches Werk an dem man sich drei Stunden lang satt und übersatt hört. — Ein ganzer Busch ins lockre Erdreich eingesteckter wurzelloser Sträucher ist noch kein lebensfrischer kräftiger Baum. —

Es giebt nichts erfreulicheres, als sich über eine Kunst, die man tief im Herzen hegt und pflegt, recht auszusprechen; aber wann kommt man dazu? Reden ist viel besser, als schreiben, aber schreiben muß man wohl deshalb, weil man jetzt beinahe eher Leute findet, die da lesen, als die da hören und vollends Musiker hören, und viel lieber Noten, als Worte, und leiden ungern in der Rede, wie in der Musik, zu kühne Ausweichungen, die das geflügelte Wort doch nur zu leicht sich erlaubt. — Man sorge aber, daß der tote Buchstabe die Kraft an sich trage, lebendig zu werden vor dem Gemüte des Lesers damit dieses sich ihm aufthue. —

Also auch Abhandlungen über musikalische Gegenstände ohne die Basis eines bestimmten Werks? — „Nichts ist langweiliger, als derlei Abhandlungen“ sagst du? — Richtig! zumal in dem Stil, wie sie etwa in der Hildegard von Hohenthal der Held des Romans giebt, der seiner vornehmen Schülerin, in die er obenein auf eben nicht sehr anständige Weise verliebt ist, den mathematischen Teil der Musikwissenschaft in solcher

Art dociert, daß man nicht begreift, wie sie es aushält mit dem Pendanten! — Alles zu seiner Zeit und an rechter Stelle. — Wird ein Haus gebaut, so bedarf es des Gerüstes; seltsam genug würd' es aber sein, die Ehre des Baumeisters nicht im Gebäude, sondern im Gerüste zu suchen und zu finden. —

Es giebt eine Art über musikalische Gegenstände zu reden (sei es mündlich oder schriftlich), die dem Eingeweihten genügt, ohne den Leuten im Vorhof des Tempels unverständlich zu sein. Ja, diese können große Freude daran haben, und unversehens einige Weihe erhalten, ohne das Priesterkleid anzuziehen. —

Keine Kunst, und am allerwenigsten die Musik, leidet den Pedantismus, und eine gewisse Freigeisterei ist manchmal gerade dem großen Genie eigen. Ein alter Herr errötete einmal über einen verdeckten Oktavengang in der Ober- und Unterstimme, als würde eine Obscönität gesagt in honetter Gesellschaft. — Was würde Kirnberger zu Mozarts Harmonik gesagt haben! — Von Instrumentierung ist gar nicht zu reden. — Tamino geht durch Feuer und Wasser nach den Tönen der Flöte und Pauke, und die Posaunen klingen hübsch dazu im Pianissimo! —

Wahr ist es, zu der Feuer- und Wasserprobe des guten Geschmacks gehört jetzt das ganze Arsenal hölzerner und messingner Waffen, und wird täglich vermehrt durch seltsame Erfindungen, als da sind Klapphörner, Flügelhörner 2c., die ihres Dissonierens halber sehr artig hervorstechen.

Wahr ist es, daß jeder Bläser, da er jetzt nimmer rasten darf, sich die Lungen von Rameaus Neffen, oder von jenem verhexten Kerl wünschen möchte, der acht Meilen weit sechs Windmühlen durch seinen Hauch in Bewegung setzte. Wahr ist es, daß manche Partitur jetzt dermaßen schwarz aussieht, daß ein dreister Floh ohne Umstände sich darauf verunreinigen kann, niemand merkt's. Aber! — Effekt, — Effekt! —

Nun, das Hervorbringen des Effekts ist auch eins der wunderbarsten Geheimnisse der Komposition, darum weil das menschliche Gemüt auch das wunderbarste Geheimnis ist. Aus dem Gemüt in das Gemüt, heißt es, und da kann man denn nicht sagen, was gerade mehr wirke, das ganze Ungewitter von Pauken, Trommeln, Becken, Posaunen, Trompeten, Hörnern 2c.,

oder der Sonnenstrahl eines einzigen Tons der Oboe, oder sonst eines Instruments von guter Art.

Friedrich der Zweite nannte ein Crescendo, das Reichardt in einer Arie angebracht, einen Feuerlärm, und verließ zornig den Saal, als man es dahin gebracht, daß er sich einen Akt aus irgend einer Oper von Gluck vorspielen ließ, weil ihm alles nicht als Musik, sondern als ein verwirrtes Durcheinander erschien: Hasse und Graun allein hatten wahrhaft, d. h. edel, einfach und melodiös komponiert! —

Kehrt zurück zu der Einfachheit der Alten, rufst du, alter Meister, den Jünglingen zu, fort mit dem Geklingel und Geklapper, vergeßt alle heutige Musik, vergeßt Mozart und Beethoven, und vollends —

Nun, sag an, alter Herr, welche Alten du meinst? — Bestimme das Zeitalter, in dem die wahrhafte Kunst der Musik abgeschlossen wurde, so daß alles, was darüber hinausgeht, vom Übel ist, und vereinige so in dir ein ganze Academie française, die die Kunst in Schranken einpferchť, die niemand überspringen darf, ohne gepfändet zu werden! — Was meinst du zu Flux, Keiser — oder später zu Hasse — Händel — Gluck ꝛc. — Zweifelhaft? —

Beiläufig gesagt, wollte man diesem Ritter, seiner ritterlichen Natur unerachtet, anfangs gar nicht recht trauen. — In den Forkelschen Beiträgen wurde sehr witzigerweise seine Ouverture zu der Iphigenia in Tauris mit dem Gelärm der Bauern in der Dorfschenke verglichen. — Und wenn nun Gluck in unsern Zeiten gelebt hätte, wäre es nicht möglich gewesen, daß er sich, was die Instrumentierung betrifft, auch leider auf die schlechte Seite gelegt! — Gewiß ist es, daß er mit der Idee einer Oper, die Hermannschlacht, wozu er ein ganz besonderes, die Tuba der Römer nachahmendes Instrument verfertigen lassen wollte, starb. — Er ist wohl dieser Absicht halber zu rechter Zeit gestorben. —

Halten Sie, gestrenger alter Herr, mich ja nicht für einen Ruchlosen, der die Väter nicht ehrt, oder der nicht vielmehr tief in der Brust empfindet, daß all unser Leben ausging von ihrer Schaffungskraft, und daß wir des Bandes, womit sie uns gängeln, nie entbehren können, ohne Gefahr zu straucheln, indessen —

Doch indem ich Sie, mein alter Herr, recht anschaue, belieben Sie ja auf einmal ganz jugendlich auszusehen! — Nun, dergleichen Phantasmagorieen bin ich gewohnt von Alters her. — Mein jüngerer Bruder war ein drolliger Junge. Als fünf- bis sechsjähriger Knabe pflegte er des Großvaters Perücke aufzusetzen, und uns älteren mit grämlicher Miene vorzudozieren, worüber wir dann immer gar herzlich lachen mußten! — —

„Schließt eure Fenster, eure Thüren zu, ihr „Tonsetzer“, der Spuk geht um!“

Sollt' es möglich sein, daß irgend eine Zeitschrift, irgend eine künstlerische Zeitung existieren könne, ohne einige Klatschereien? —

Mitten im Komponieren wird der Meister überfallen von diesem oder jenem Kollaborator, und muß ihm Rede stehen, er mag wollen oder nicht. Besagter Kollaborator verkündet dann der Welt, der große X trage, er könne es aus eigner Überzeugung versichern, beim Komponieren einen nicht ganz saubern Schlafrock von buntem Ziz, bediene sich sehr schön rastrierten venetianischen Notenpapiers, habe exzellente schwarze Tinte, setze seltsamerweise die Linie der Bratschen unter die Linie des Fagotts, und trenne so das Quartett, sei aber sonst ein seelenguter herrlicher Mann. Von A. halte er nicht viel, über B. habe er sich nicht recht auslassen wollen, C. scheine er zu lieben, was er aber über D. gesagt, solle vor der Hand verschwiegen bleiben rc.

Darum „schließt eure . . . “ — Doch nein — nein! Es giebt solch eine anmutige Klatscherei, die statt gehässig zu sein, nur dazu dient, das geistige Band, das die Menge an den geliebten, geachteten Meister fesselt, noch fester zu knüpfen, und diese mag sich immerhin auch in diesen Blättern einstellen. Es ist nun einmal das Erbteil unserer schwachen Natur, daß wir das Werk nicht von der Person des Meisters trennen können, sondern bei jenem auch stets an diese denken, denn sonst würden nicht die Bildnisse beliebter Meister so emsig gesucht und gekauft werden. „Wie mag er wohl aussehen, der im Stande war, mich so recht ins Innerste hinein zu erfreuen?“ denkt gleich ein jeder. Erzählt nur einer, der den Meister kennt, auf gemütliche Weise recht viel von seinem eigentümlichen Wesen, stellt er sein ganzes Bild dar in lebensvollen Zügen: in der

That, befreundeter wird sich jeder mit ihm fühlen, der ihn schon sonst im Herzen trug.

Zur Zeit als die Physiognomik florierte, wollte man auch Herzen und Nieren erforschen mittels der Handschrift, und gewiß ist es, daß in dieser auch viel Charakteristisches zu finden. Viel greller als in der Wortschrift möchte sich dieses in der Notenschrift aussprechen, und gar hübsch wär es, wenn diese Blätter künftig dieses, jenes Faksimile großer Meister einschalteten. — Aus der Schule darf nicht geplaudert werden, daher ist es nicht thunlich zu erfahren, wie, d. h. mit welchem Mechanismus, dieser, jener Komponist seine Werke aufschreibt. Jeder hat darin seine besondere Weise, und es wäre in der That sehr anziehend, mit feiner Nase herauszuspüren, wie jener Mechanismus auf die Werke selbst gewirkt hat und wirkt. — Selbstgeständnisse sind kaum zu erringen, und daher könnte so etwas nur von verstorbenen Meistern gesagt und geschrieben werden!

Doch Gedanke reiht sich an Gedanke, daher ꝛc.

II.

Phantasiestücke in Callots Manier.

Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten.

Mit einer Vorrede von Jean Paul.

Vorrede.

Diese Vorrede zu dem nachfolgenden Buche, um welche ich ersucht worden, kleid' ich vielleicht mit Vorteil in eine Rezension ein, besonders, da die eigenen Vorreden der Verfasser ordentlicherweise nichts sind, als offene Selberrezensionen. Auch dem Herrn Verfasser dieses Werkes wird es gefallen, daß auf diesem Wege die Rezension fast noch früher — vielleicht um neun und mehrere Blätter früher — erscheint, als das Buch selber, während andere Autoren Gott und den Litteraturzeitungen schon danken, wenn die Rezensionen endlich eintreffen, nachdem die Bücher längst abgegangen, entweder mit Tod, oder durch Absatz. Hier ist nun die Rezension selber abzuschreiben.

Jenaische

Allgemeine Litteraturzeitung

Dezember 1813.*)

Schöne Wissenschaften.

Phantasiestücke in Callots Manier. Mit einer Vorrede von Jean Paul. 8. Bamberg, bei C. F. Kunz. 2 Teile.

Wir wollen die Verspätung unserer Anzeige nicht weitläufig entschuldigen, denn wer das Buch gelesen, dem hat sie nichts geschadet, und er bekommt jetzo nur zu seinem Urteile

*) Die beiden Bändchen erschienen erst 1815. D. H.

ein fremdes dazu; wer es aber nicht gelesen, kann nun froh sein, daß wir ihn zum Lesen bringen und zwingen. Deutsche Litteraturzeitungen und Blätter dürften überhaupt etwas treuer das Gesetz im Auge haben, — wie Autoren mit der Herausgabe ihrer Werke, — ebenso mit der Anzeige zurückzuhalten, wenn auch nicht immer Horazische neun Jahre. Was das deutsche Publikum dabei gewinnt, weiß es selber am besten, und schlägt die Verzugszinsen an. Gute Schriftsteller, die längst vergessen, lernt es kennen bei solcher Gelegenheit auf der kritischen Poste restante, und vergißt sie nicht mehr; denn wenn nach D'Alembert das leichte Behalten der Verse ein Zeichen von deren Güte, so noch mehr das Behalten eines ganzen Buches, in dem weniger eisernen als quecksilbernen Gedächtnisse des Publikums. Dieses läßt fast, wie Cicero von Cäsar rühmt, daß er nichts vergesse, außer Beleidigungen, auf eine ähnliche schöne Weise nichts so leicht aus dem Gedächtnis fahren, als Bücher; eben als die wahren Beleidigungen, welche so viele hundert Schreiber jährlich zweimal dem Publikum anthun. Überhaupt werden wenige Menschen so oft beleidigt, als recht viele auf einmal; und ein Volk häufiger und gröber, als dessen Fürst.

Um aber das Verspäten der Recension nicht durch die Rechtfertigung desselben noch länger fortzusetzen, machen wir sogleich über den Titel die Bemerkung, daß er richtiger sein könnte. Bestimmter würde er Kunstnovellen*) heißen; denn Callots Maler- oder vielmehr Dichtmanier herrscht weder mit ihren Fehlern, noch, einige Stellen ausgenommen, mit ihren Größen im Buche. Der Verfasser hat selber im ersten Aufsatze am schönsten über diesen malenden Gozzi und Farben-Leibgeber gesprochen; und Callot scheint — wie Humor über dem Scherze — so über dem prosaischen Hogarth, als poetischer Zerrbildner und romantischer Anagrammatiker der Natur zu stehen.

Unserem Verfasser dürfen wir ein Lob anderer Gattung erteilen. In seiner dunkeln Kammer (camera obscura) bewegen sich an den Wänden heftig und farbenecht die koketten Kleister-

*) Doch spielt Nr. VI. (Teil II, Nr. 1), der „Magnetiseur" in einem andern Gebiete; eine mit kecker Romantik und Anordnung und mit Kraftgestalten fortreißende Erzählung. (In diese Sammlung nicht aufgenommen).

und Essigaale der Kunst gegeneinander, und beschreiben schnalzend ihre Kreise. In rein-ironischer und launiger Verkleinerung sind die ekeln Kunstliebeleien mit Künsten und Kunstliebhabern zugleich gemalt; der Umriß ist scharf, die Farben sind warm, und das ganze voll Seele und Freiheit. Am dichtesten läßt der Verfasser seinen satirischen Feuerregen auf die musikalische Schönthuerei niederfallen, zumal in der trefflichen Nr. III, Kreisleriana. Da die Musik eigentlich die allgemeinste Kunst und Volkskunst ist, und jeder wenigstens singt, z. B. in der Kirche und als Bettler, die einzige ins Tierreich hinübersteigende, — und da man diese Kunst, wenn man seine Kehle oder seine Finger bei sich führt, in jedem Besuchzimmer in jeder Minute auspacken kann, um durch seine Kunstausstellung auf eigne Hand die Preise aller derer zu gewinnen, welche Thee mittrinken: so ist keine Narrheit natürlicher, verzeihlicher und häufiger als die, daß die Gefallsucht, besonders die weibliche, ihre musikalischen Pfauenräder in Modestädten vor jedem schlägt, der Augen hat zu sehen, wie Kunst und Künstlerin zu Einer Schönheit verschmelzen. Was den wahren Virtuosen, wie hier den Kapellmeister Kreisler, dabei so ingrimmig auf dieses Stuben-Charivari macht, ist vielleicht weniger die Beleidigung der Kunst, als die des Künstlers selber, welchen man in vornehmen Residenzhäusern als Musikdirektor zum Platzkommandanten musikalischer Abc-Schützen angestellt. „Könnte man nicht", denkt der zum Freudenmeister heruntergesetzte Musikmeister laut genug, und schreibt es vielleicht hin, „ohne Kosten meiner Ohren vielen Hohen und Schönen schmeicheln? Und soll", fährt er noch hitziger fort, „von weiblichen Paradiesvögeln den Männern noch das Kunstparadies entführt, oder verspottet*) werden, und sie stellen sich dann als Engel davor und bewachen es treu? O Teufel und deren Großmutter!" beschließt er dann wild genug. Ein Künstler kann leicht genug — Beispiels halber sei es unser Verfasser — aus Kunstliebe in Menschenhaß geraten, und die Rosenkränze der Kunst als Dornenkronen und Stachelgürtel zum Züchtigen verbrauchen. Inzwischen bedenk' er doch sich und die Sache! Die durch Kunstliebe einbüßende Menschenliebe

*) Ausg. 1814 und 1819; — „verschüttet" in Jean Pauls Kleiner Bücherschau, 1825.

rächt sich stark durch Erkältung der Kunst selber; denn Liebe kann wohl der Meßkünstler, Denkkünstler, Wappenkünstler entbehren, aber nicht der Künstler selber, er sei einer in welchem Schönen er's wolle. Liebe und Kunst leben gegenseitig ineinander, wie Gehirn und Herz, beide einander zur Wechselstärkung eingeimpft. Manches jetzige Kunstpantheon ist deshalb ein durchsichtiger, reiner, blinkender Eispalast — mit allen erdenklichen Gerätschaften aus Eis versehen — sogar mit einem Brautbett und Ofen, in welchem letzten gar ein Naphtaflämmchen ohne Schaden der Eiskacheln brennt.

Wir kehren zu unserem Verfasser, den wir mit dem Vorigen nun sattsam geärgert, und zu seinem Zorne über die schreienden Sünden an der Tonkunst zurück, und gehen mit ihm zu den stummen der Leibkunst der neueren historischen und mythologischen Gliedermänninnen über, welche ihre Figur zu einem Wachsfigurenkabinett auseinander zu prägen wissen, um ihre Leiber noch vor der Auferstehung zu verklären. Gegen solche, in sofern sie den Zaubershawl nur zu Schminklappen verwenden, und die Schöpferin mit dem Geschöpfe anputzen, ist der Herr Verfasser in Nr. V gut genug auf- und losgefahren. Sein Feuereifer gegen gemißbrauchte Kunst ist recht; das Schöne und Ewige sei nie Schminke des Unschönen und Zeitlichen, und das Heiligenbild verziere keinen unheiligen Körper. Die Gefallsucht verzeiht man lieber einer schönen Flucherin, als einer schönen Beterin, denn mit dem Teufel kann man spaßen, aber nicht mit Gott.

Nicht ohne Vergnügen haben wir auch in diesem Werke wieder wahrgenommen, daß seit einigen Jahrzehnten die deutsche Satire und Ironie und Laune, ja der Humor häufiger den brittischen Weg einschlägt, und daß Swifts und Sternes herübergetragene Lorettohäuschen oder Studierzimmer zu Gradierhäusern unsers komischen Salzes geworden. Den jetzigen Salzgeist, auch in den Flug- und Tagblättern, in den Aufsätzen des Morgenblattes, der eleganten Zeitung, der Heidelberger Jahrbücher, der Litteraturzeitungen usw. würden wir schwerlich gegen die breiten dicken Salzpfannen der Bahrdte mit ihren Ketzeralmanachen, der Kriegsrat Kranze, der Vademekumer, der Wetzel, der allgemeinen deutschen Bibliothekare &c. vertauschen wollen. Aber natürlicherweise ist das Lichten des komischen Stils darum noch nicht zugleich Anwuchs des komischen Witzes.

Bei Nr. V*) „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza“, merkt der Herr Verfasser bloß an, daß er eine Fortsetzung der beiden Hunde Szipio und Berganza in Cervantes Erzählungen gebe. Er giebt etwas Gutes, und seinen Hund benützt er zum Gespräche mit einem Menschen, oft humoristischer als selber Cervantes. Sein Hund fällt, richtig geleitet und angehetzt, tief genug in die verschiedenen Waden der Schauspielherren (Regisseurs), welche den Dichter verstümmeln, um die Spieler (ja die Hörer) zu ergänzen, und die an ihren Gestalten, wie die Türken von den Bildsäulen, die Nasen abschlagen, damit sie nicht lebendig werden. Wer nicht verlängern könnte, sollte nicht zu verkürzen wagen; kaum ein Göthe würde Schillern durch Nehmen zu geben suchen; hingegen die Verschnittenen der Kunst verschneiden keck die Künstler, und lassen unverschämt die Bühne zwischen Kanzel und Pranger des Genius wechseln. Wir gestehen, wären wir selber Trauer- oder Lustspielschreiber, ärger als jeden Nachdrucker würden wir theatralische Umdrucker und Sabbathschänder unserer heiligsten Sonntags- und Musenstunden verfolgen und beschimpfen, mit welchen letzten wir so schön und wohlthuend auf die Nachwelt in Parterre und Paradies einzugreifen rechnen gedurft.

Höflich wär' es vom Herrn Verfasser gewesen, wenn er die Anspielungen auf Cervantes Erzählung, wenigstens nur mit Einer Note, hätte erklären wollen. Aber Verfasser sind jetzo nicht höflich. Denn weil Göthe zuweilen seine Mitwelt für eine Nachwelt ansieht, um deren künftige Unwissenheit sich ein Unsterblicher nicht zu kümmern braucht, so wie Horaz sich nicht ad usum Delphini mit notis variorum ans Licht stellte: so wollen ihm die übrigen Göthes (wir dürfen ihre Anzahl rühmen) darin nichts zuvorlassen, sondern tausend Dinge voraussetzen, wie z. B. Tieck die nötigsten Erklärungen in seinem altdeutschen Roman: Frauendienst. Überhaupt ist man jetzo grob gegen die halbe Welt, wenn anders die Lesewelt so groß ist; Verzeichnisse des Inhalts — (oft der Druckfehler) — Kapitel — erläuternde Noten — Anführungen nach Seitenzahlen — Registersache ohnehin — auch Vorreden (z. B. diesem Buche) und

*) Nicht aufgenommen. D. H.

Absätze (wie hier) fehlen neuerer Zeiten gewöhnlich, und der Leser helfe sich selber, denn sein Autor ist grob.

Da die Grenzen des Instituts jedes ausführlichere Urteil uns verbieten: so tragen wir nur flüchtig das Nötigste nach. Nach dem gewöhnlichen kritischen Herkommen, welchem zufolge der namenlose Rezensent den Namen jedes Autors anzugeben hat, der seinen verschwiegen, berichten wir denn, daß der Herr Verfasser Hoffmann heißt, und Musikdirektor in Dresden ist. Kenner und Freunde desselben, und die musikalische Kenntnis und Begeisterung im Buche selber, versprechen und versichern von ihm die Erscheinung eines hohen Tonkünstlers. Desto besser und desto seltener! denn bisher warf immer der Sonnengott die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinander stehenden Menschen zu, daß wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt.

Weiter hinzuzuthun haben wir schließlich nichts, als daß die Vorrede zum Buche von fremder, indes bekannter Hand gefertigt worden; doch wollen wir über sie aus Rücksichten, welche jeder Zarte von selber errät, nichts sagen, als nur dies: Die Manier ihres Verfassers ist bekannt genug. Frip.

Auch ich weiß nichts weiter hinzuzuthun, als den Wunsch, daß ich möge eine solche Vorrede geliefert haben, wie Frip eine Rezension; und dann kann die Welt zufrieden sein. Ihr und mir wünsch ich noch die versprochene baldige Fortsetzung in Callots kühnster Manier.

Bayreuth, den 24. November 1813.

Jean Paul Friedr. Richter.

---

1. Jaques Callot.

Warum kann ich mich an deinen sonderbaren phantastischen Blättern nicht satt sehen, du kecker Meister? — Warum kommen mir deine Gestalten, oft nur durch ein paar kühne Striche

angedeutet, nicht aus dem Sinn? — Schaue ich deine überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren, und jede schreitet, oft aus dem tiefsten Hintergrunde, wo es erst schwer hielt sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor. —

Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, nebeneinander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend doch dem Ganzen sich anreiht. Mag es sein, daß schwierige Kunstrichter ihm seine Unwissenheit in der eigentlichen Gruppierung, so wie in der Verteilung des Lichts, vorgeworfen; indessen geht seine Kunst auch eigentlich über die Regeln der Malerei hinaus, oder vielmehr seine Zeichnungen sind nur Reflexe aller der phantastischen wunderlichen Erscheinungen, die der Zauber seiner überregen Phantasie hervorrief. Denn selbst in seinen aus dem Leben genommenen Darstellungen, in seinen Aufzügen, seinen Bataillen 2c. ist es eine lebensvolle Physiognomie ganz eigner Art, die seinen Figuren, seinen Gruppen — ich möchte sagen etwas fremdartig Bekanntes giebt. — Selbst das Gemeinste aus dem Alltagsleben — sein Bauerntanz, zu dem Musikanten aufspielen, die wie Vögelein in den Bäumen sitzen, — erscheint in dem Schimmer einer gewissen romantischen Originalität, so daß das dem Phantastischen hingegebene Gemüt auf eine wunderbare Weise davon angesprochen wird. — Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Thun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffene groteske Gestalten dem ernsten tiefer eindringenden Beschauer alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen. — Wie ist doch in dieser Hinsicht der Teufel, dem in der Versuchung des heiligen Antonius die Nase zur Flinte gewachsen, womit er unaufhörlich nach dem Mann Gottes zielt, so vortrefflich; — der lustige Teufel Feuerwerker, sowie der Klarinettist, der ein ganz besonderes Organ braucht, um seinem Instrumente den nötigen Atem zu geben, auf demselben Blatte sind ebenso ergötzlich.

Es ist schön, daß Callot eben so kühn und keck, wie in seinen festen kräftigen Zeichnungen, auch im Leben war. Man erzählt, daß, als Richelieu von ihm verlangte, er solle die Einnahme seiner Vaterstadt Nancy gravieren, er freimütig erklärte: eher haue er sich seinen Daumen ab, als daß er die Erniedrigung seines Fürsten und seines Vaterlands durch sein Talent verewige.

Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen, und der sie nun in dem Schimmer, von dem sie dort umflossen, wie in einem fremden wunderlichen Putze darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen: er habe in Callots Manier arbeiten wollen?

---

2. Ritter Gluck.

Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809.

Der Spätherbst in Berlin hat gewöhnlich noch einige schöne Tage. Die Sonne tritt freundlich aus dem Gewölk hervor, und schnell verdampft die Nässe in der lauen Luft, welche durch die Straßen weht. Dann sieht man eine lange Reihe, buntgemischt — Elegants, Bürger mit der Hausfrau und den lieben Kleinen in Sonntagskleidern, Geistliche, Jüdinnen, Referendare, Freudenmädchen, Professoren, Putzmacherinnen, Tänzer, Offiziere ꝛc. durch die Linden, nach dem Tiergarten ziehen. Bald sind alle Plätze bei Klaus und Weber besetzt; der Mohrrübenkaffee dampft, die Elegants zünden ihre Zigaros an, man spricht, man streitet über Krieg und Frieden, über die Schuhe der Mad. Bethmann, ob sie neulich grau oder grün waren, über den geschlossenen Handelsstaat und böse Groschen ꝛc., bis alles in eine Arie aus Fanchon zerfließt, womit eine verstimmte Harfe, ein paar nicht gestimmte Violinen, eine lungensüchtige Flöte und ein spasmatisches Fagott sich und die Zuhörer quälen. Dicht an dem Geländer, welches den Weberschen Bezirk von der Heerstraße trennt, stehen mehrere kleine runde Tische und Gartenstühle; hier atmet man freie Luft, beobachtet

die Kommenden und Gehenden, ist entfernt von dem kakophonischen Getöse jenes vermaledeiten Orchesters: da setze ich mich hin, dem leichten Spiel meiner Phantasie mich überlassend, die mir befreundete Gestalten zuführt, mit denen ich über Wissenschaft, über Kunst, über alles, was dem Menschen am teuersten sein soll, spreche. Immer bunter und bunter wogt die Masse der Spaziergänger bei mir vorüber, aber nichts stört mich, nichts kann meine phantastische Gesellschaft verscheuchen. Nur das verwünschte Trio eines höchst niederträchtigen Walzers reißt mich aus der Traumwelt. Die kreischende Oberstimme der Violine und Flöte, und des Fagotts schnarrenden Grundbaß allein höre ich; sie gehen auf und ab fest aneinander haltend in Oktaven, die das Ohr zerschneiden, und unwillkürlich, wie jemand, den ein brennender Schmerz ergreift, ruf' ich aus:

„Welche rasende Musik! die abscheulichen Oktaven!" — Neben mir murmelt es:

„Verwünschtes Schicksal! schon wieder ein Oktavenjäger!"

Ich sehe auf und werde nun erst gewahr, daß, von mir unbemerkt, an demselben Tisch ein Mann Platz genommen hat, der seinen Blick starr auf mich richtet, und von dem nun mein Auge nicht wieder los kommen kann.

Nie sah ich einen Kopf, nie eine Gestalt, die so schnell einen so tiefen Eindruck auf mich gemacht hätten. Eine sanft gebogene Nase schloß sich an eine breite, offene Stirn, mit merklichen Erhöhungen über den buschigen, halbgrauen Augenbrauen, unter denen die Augen mit beinahe wildem, jugendlichem Feuer (der Mann mochte über fünfzig sein) hervorblitzten. Das weichgeformte Kinn stand in seltsamem Kontrast mit dem geschlossenen Munde, und ein skurriles Lächeln, hervorgebracht durch das sonderbare Muskelspiel in den eingefallenen Wangen, schien sich aufzulehnen gegen den tiefen, melancholischen Ernst, der auf der Stirn ruhte. Nur wenige graue Löckchen lagen hinter den großen, vom Kopfe abstehenden Ohren. Ein sehr weiter, moderner Überrock hüllte die große hagere Gestalt ein. So wie mein Blick auf den Mann traf, schlug er die Augen nieder, und setzte das Geschäft fort, worin ihn mein Ausruf wahrscheinlich unterbrochen hatte. Er schüttete nämlich aus verschiedenen kleinen Düten mit sichtbarem Wohlgefallen Tabak in eine vor ihm stehende große Dose und feuchtete ihn mit rotem Wein aus

einer Viertelsflasche an. Die Musik hatte aufgehört; ich fühlte die Notwendigkeit ihn anzureden.

Es ist gut, daß die Musik schweigt, sagte ich; das war ja nicht auszuhalten.

Der Alte warf mir einen flüchtigen Blick zu und schüttete die letzte Düte aus.

Es wäre besser, daß man gar nicht spielte; nahm ich nochmals das Wort. Sind Sie nicht meiner Meinung?

Ich bin gar keiner Meinung, sagte er. Sie sind Musiker und Kenner von Profession ....

Sie irren; beides bin ich nicht. Ich lernte ehemals Klavierspielen und Generalbaß, wie eine Sache, die zur guten Erziehung gehört, und da sagte man mir unter anderem, nichts mache einen widrigern Effekt, als wenn der Baß mit der Oberstimme in Oktaven fortschreite. Ich nahm das damals auf Autorität an und habe es nachher immer bewährt gefunden.

Wirklich? fiel er mir ein, stand auf, und schritt langsam und bedächtig nach den Musikanten hin, indem er öfters, den Blick in die Höhe gerichtet, mit flacher Hand an die Stirn klopfte, wie jemand, der irgend eine Erinnerung wecken will. Ich sah ihn mit den Musikanten sprechen, die er mit gebietender Würde behandelte. Er kehrte zurück, und kaum hatte er sich gesetzt, als man die Ouverture der Iphigenia in Aulis zu spielen begann.

Mit halbgeschlossenen Augen, die verschränkten Arme auf den Tisch gestützt, hörte er das Andante; den linken Fuß leise bewegend, bezeichnete er das Eintreten der Stimmen: jetzt erhob er den Kopf — schnell warf er den Blick umher — die linke Hand, mit auseinandergespreizten Fingern, ruhte auf dem Tische, als greife er einen Accord auf dem Flügel, die rechte Hand hob er in die Höhe: es war ein Kapellmeister, der dem Orchester das Eintreten des andern Tempos angiebt — die rechte Hand fällt und das Allegro beginnt! — Eine brennende Röte fliegt über die blassen Wangen; die Augenbrauen fahren zusammen auf der gerunzelten Stirn, eine innere Wut entflammt den wilden Blick mit einem Feuer, das mehr und mehr das Lächeln wegzehrt, das noch um den halbgeöffneten Mund schwebte. Nun lehnt er sich zurück, hinauf ziehen sich die Augenbrauen, das Muskelspiel auf den Wangen kehrt wieder, die

Augen erglänzen, ein tiefer, innerer Schmerz löst sich auf in Wollust, die alle Fibern ergreift und krampfhaft erschüttert — tief aus der Brust zieht er den Atem, Tropfen stehen auf der Stirn; er deutet das Eintreten des Tutti und andere Hauptstellen an; seine rechte Hand verläßt den Takt nicht, mit der linken holt er sein Tuch hervor und fährt damit über das Gesicht. — So belebte er das Skelett, welches jene paar Violinen von der Ouverture gaben, mit Fleisch und Farben. Ich hörte die sanfte, schmelzende Klage, womit die Flöte emporsteigt, wenn der Sturm der Violinen und Bässe ausgetobt hat und der Donner der Pauken schweigt; ich hörte die leise anschlagenden Töne der Violoncelle, des Fagotts, die das Herz mit unnennbarer Wehmut erfüllen: das Tutti kehrt wieder, wie ein Riese hehr und groß schreitet das Unisono fort, die dumpfe Klage erstirbt unter seinen zermalmenden Tritten. —

Die Ouverture war geendigt; der Mann ließ beide Arme herabsinken und saß mit geschlossenen Augen da, wie jemand, den eine übergroße Anstrengung entkräftet hat. Seine Flasche war leer: ich füllte sein Glas mit Burgunder, den ich unterdessen hatte geben lassen. Er seufzte tief auf, er schien aus einem Traume zu erwachen. Ich nötigte ihn zum Trinken; er that es ohne Umstände, und indem er das volle Glas mit einem Zuge hinunterstürzte, rief er aus: Ich bin mit der Aufführung zufrieden! das Orchester hielt sich brav!

Und doch, nahm ich das Wort — doch wurden nur schwache Umrisse eines mit lebendigen Farben ausgeführten Meisterwerks gegeben.

Urteile ich richtig? — Sie sind kein Berliner!

Ganz richtig; nur abwechselnd halte ich mich hier auf.

Der Burgunder ist gut: aber es wird kalt.

So lassen Sie uns ins Zimmer gehen und dort die Flasche leeren.

Ein guter Vorschlag. — Ich kenne Sie nicht: dafür kennen Sie mich aber auch nicht. Wir wollen uns unsere Namen nicht abfragen; Namen sind zuweilen lästig. Ich trinke Burgunder, er kostet mich nichts, wir befinden uns wohl bei einander, und damit gut.

Er sagte dies alles mit gutmütiger Herzlichkeit. Wir waren ins Zimmer getreten; als er sich setzte, schlug er den Überrock

auseinander und ich bemerkte mit Verwunderung, daß er unter demselben eine gestickte Weste mit langen Schößen, schwarzsammtne Beinkleider und einen ganz kleinen, silbernen Degen trug. Er knöpfte den Rock sorgfältig wieder zu.

Warum fragten Sie mich, ob ich ein Berliner sei? begann ich.

Weil ich in diesem Falle genötigt gewesen wäre, Sie zu verlassen.

Das klingt rätselhaft.

Nicht im mindesten, sobald ich Ihnen sage, daß ich — nun, daß ich ein Komponist bin.

Noch immer errate ich Sie nicht.

So verzeihen Sie meinen Ausruf von vorhin: denn ich sehe, Sie verstehen sich ganz und gar nicht auf Berlin und auf Berliner.

Er stand auf und ging einigemal heftig auf und ab; dann trat er ans Fenster und sang kaum vernehmlich den Chor der Priesterinnen aus der Iphigenia in Tauris, indem er dann und wann bei dem Eintreten der Tutti an die Fensterscheiben klopfte. Mit Verwundern bemerkte ich, daß er gewisse andere Wendungen der Melodien nahm, die durch Kraft und Neuheit frappierten. Ich ließ ihn gewähren. Er hatte geendigt und kehrte zurück zu seinem Sitz. Ganz ergriffen von des Mannes sonderbarem Benehmen und den phantastischen Äußerungen eines seltenen musikalischen Talents, schwieg ich. Nach einer Weile fing er an:

Haben Sie nie komponiert?

Ja; ich habe mich in der Kunst versucht; nur fand ich alles, was ich, wie mich dünkte, in Augenblicken der Begeisterung geschrieben hatte, nachher matt und langweilig; da ließ ich's denn bleiben.

Sie haben unrecht gethan; denn schon, daß Sie eigne Versuche verwarfen, ist kein übles Zeichen Ihres Talents. Man lernt Musik als Knabe, weil's Papa und Mama so haben wollen; nun wird darauf los geklimpert und gegeigt: aber unvermerkt wird der Sinn empfänglicher für Melodie. Vielleicht war das halb vergessene Thema eines Liedchens, welches man nun anders sang, der erste eigene Gedanke, und dieser Embryo, mühsam genährt von fremden Kräften, genas zum Riesen, der

alles um sich her aufzehrte und in sein Mark und Blut verwandelte! — Ha, wie ist es möglich, die tausenderlei Arten, wie man zum Komponieren kommt, auch nur anzudeuten! — Es ist eine breite Heerstraße, da tummeln sich alle herum, und jauchzen und schreien: wir sind Geweihte! wir sind am Ziel! — Durchs elfenbeinerne Thor kommt man ins Reich der Träume: wenige sehen das Thor einmal, noch wenigere gehen durch! — Abenteuerlich sieht es hier aus. Tolle Gestalten schweben hin und her, aber sie haben Charakter — eine mehr wie die andere. Sie lassen sich auf der Heerstraße nicht sehen: nur hinter dem elfenbeinernen Thor sind sie zu finden. Es ist schwer, aus diesem Reiche zu kommen; wie vor Alzinens Burg versperren die Ungeheuer den Weg — es wirbelt — es dreht sich — viele verträumen den Traum im Reiche der Träume — sie zerfließen im Traum — sie werfen keinen Schatten mehr, sonst würden sie am Schatten gewahr werden den Strahl, der durch dies Reich fährt; aber nur wenige, erweckt aus dem Traume, steigen empor und schreiten durch das Reich der Träume — sie kommen zur Wahrheit — der höchste Moment ist da: die Berührung mit dem Ewigen, Unaussprechlichen! — Schaut die Sonne an, sie ist der Dreiklang, aus dem die Accorde, Sternen gleich, herabschießen und euch mit Feuerfaden umspinnen. — Verpuppt im Feuer liegt ihr da, bis sich Psyche emporschwingt in die Sonne. —

Bei den letzten Worten war er aufgesprungen, warf den Blick, warf die Hand in die Höhe. Dann setzte er sich wieder und leerte schnell das ihm eingeschenkte Glas. Es entstand eine Stille, die ich nicht unterbrechen mochte, um den außerordentlichen Mann nicht aus dem Geleise zu bringen. Endlich fuhr er beruhigter fort:

Als ich im Reich der Träume war, folterten mich tausend Schmerzen und Ängste! Nacht war's und mich schreckten die grinsenden Larven der Ungeheuer, welche auf mich einstürmten und mich bald in den Abgrund des Meeres versenkten, bald hoch in die Lüfte emporhoben. Da fuhren Lichtstrahlen durch die Nacht, und die Lichtstrahlen waren Töne, welche mich umfingen mit lieblicher Klarheit. — Ich erwachte von meinen Schmerzen und sah ein großes, helles Auge, das blickte in eine Orgel, und wie es blickte, gingen Töne hervor, und schimmerten

und umschlangen sich in herrlichen Accorden, wie ich sie nie gedacht hatte. Melodien strömten auf und nieder, und ich schwamm in diesem Strom und wollte untergehen: da blickte das Auge mich an und hielt mich empor über den brausenden Wellen. — Nacht wurde es wieder, da traten zwei Kolosse in glänzenden Harnischen auf mich zu: Grundton und Quinte! sie rissen mich empor, aber das Auge lächelte: Ich weiß, was deine Brust mit Sehnsucht erfüllt; der sanfte, weiche Jüngling, Terz, wird unter die Kolossen treten; du wirst seine süße Stimme hören, mich wieder sehen, und meine Melodien werden dein sein. —

Er hielt inne.

Und Sie sahen das Auge wieder?

Ja, ich sah es wieder! — Jahre lang seufzt' ich im Reich der Träume — da — ja da! — Ich saß in einem herrlichen Thal, und hörte zu, wie die Blumen miteinander sangen. Nur eine Sonnenblume schwieg und neigte traurig den geschlossenen Kelch zur Erde. Unsichtbare Bande zogen mich hin zu ihr — sie hob ihr Haupt — der Kelch schloß sich auf, und aus ihm strahlte mir das Auge entgegen. Nun zogen die Töne, wie Lichtstrahlen, aus meinem Haupte zu den Blumen, die begierig sie einsogen. Größer und größer wurden der Sonnenblume Blätter — Gluten strömten aus ihnen hervor — sie umflossen mich — das Auge war verschwunden und ich im Kelche. —

Bei den letzten Worten sprang er auf und eilte mit raschen, jugendlichen Schritten zum Zimmer hinaus. Vergebens wartete ich auf seine Zurückkunft: ich beschloß daher nach der Stadt zu gehen.

Schon war ich in der Nähe des Brandenburger Thores, als ich in der Dunkelheit eine lange Figur hinschreiten sah und alsbald meinen Sonderling wiedererkannte. Ich redete ihn an:

Warum haben Sie mich so schnell verlassen?

Es wurde zu heiß, und der Euphon fing an zu klingen.

Ich verstehe Sie nicht!

Desto besser.

Desto schlimmer, denn ich möchte Sie gern ganz verstehen.

Hören Sie denn nichts?

Nein.

— Es ist vorüber! — Lassen Sie uns gehen. Ich liebe sonst nicht eben die Gesellschaft; aber — Sie komponieren nicht — Sie sind kein Berliner. —

Ich kann nicht ergründen, was Sie so gegen die Berliner einnimmt? Hier, wo die Kunst geachtet und in hohem Maße ausgeübt wird, sollt' ich meinen, müßte einem Manne von Ihrem künstlerischen Geiste wohl sein!

Sie irren! — Zu meiner Qual bin ich verdammt, hier, wie ein abgeschiedener Geist, im öden Raume umher zu irren.

Im öden Raume, hier, in Berlin?

Ja, öde ist's um mich her, denn kein verwandter Geist tritt auf mich zu. Ich stehe allein.

Aber die Künstler! die Komponisten!

Weg damit! Sie kritteln und kritteln — verfeinern alles bis zur feinsten Meßlichkeit; wühlen alles durch, um nur einen armseligen Gedanken zu finden; über dem Schwatzen von Kunst, von Kunstsinn, und was weiß ich — können sie nicht zum Schaffen kommen, und wird ihnen einmal so zu Mute, als wenn sie ein paar Gedanken ans Tageslicht befördern müßten: so zeigt die furchtbare Kälte ihre weite Entfernung von der Sonne — es ist lappländische Arbeit.

Ihr Urteil scheint mir viel zu hart. Wenigstens müssen Sie die herrlichen Aufführungen im Theater befriedigen.

Ich hatte es über mich gewonnen, einmal wieder ins Theater zu gehen, um meines jungen Freundes Oper zu hören — wie heißt sie gleich? — Ha, die ganze Welt ist in dieser Oper! Durch das bunte Gewühl geputzter Menschen ziehen die Geister des Orkus — Alles hat hier Stimme und allmächtigen Klang — Teufel, ich meine ja Don Juan! — Aber nicht die Ouverture, welche Prestissimo, ohne Sinn und Verstand abgesprudelt wurde, konnt' ich überstehen; und ich hatte mich bereitet dazu durch Fasten und Gebet, weil ich weiß, daß der Euphon von diesen Massen viel zu sehr bewegt wird und unrein anspricht!

Wenn ich auch eingestehen muß, daß Mozarts Meisterwerke größtenteils auf eine kaum erklärliche Weise hier vernachlässigt werden, so erfreuen sich doch Glucks Werke gewiß einer würdigen Darstellung.

Meinen Sie? — Ich wollte einmal Iphigenia in Tauris hören. Als ich ins Theater trete, höre ich, daß man die Ouverture der Iphigenia in Aulis spielt. Hm — denke ich, ein Irrtum; man giebt diese Iphigenia! Ich erstaune, als nun das Andante eintritt, womit die Iphigenia in Tauris anfängt, und der Sturm folgt. Zwanzig Jahre liegen dazwischen! Die ganze Wirkung, die ganze wohlberechnete Exposition des Trauerspiels geht verloren. Ein stilles Meer — ein Sturm — die Griechen werden ans Land geworfen, die Oper ist da! — Wie? hat der Komponist die Ouverture ins Gelag hineingeschrieben, daß man sie, wie ein Trompeterstückchen, abblasen kann wie und wo man will?

Ich gestehe den Mißgriff ein. Indessen, man thut doch alles, um Glucks Werke zu heben.

Ei ja! sagte er kurz, und lächelte dann bitter und immer bittrer. Plötzlich fuhr er auf und nichts vermochte ihn aufzuhalten. Er war im Augenblicke wie verschwunden, und mehrere Tage hintereinander suchte ich ihn im Tiergarten vergebens. — —

Einige Monate waren vergangen, als ich an einem kalten regnichten Abende mich in einem entfernten Teile der Stadt verspätet hatte und nun nach meiner Wohnung in der Friedrichsstraße eilte. Ich mußte bei dem Theater vorbei; die rauschende Musik, Trompeten und Pauken erinnerten mich, daß gerade Glucks Armida gegeben wurde, und ich war im Begriff hineinzugehen, als ein sonderbares Selbstgespräch, dicht an den Fenstern, wo man fast jeden Ton des Orchesters hört, meine Aufmerksamkeit erregte.

Jetzt kömmt der König — sie spielen den Marsch — o paukt, paukt nur zu! — 's ist recht munter! ja ja, sie müssen ihn heute eilfmal machen — der Zug hat sonst nicht Zug genug. — Ha ha — maestoso — schleppt euch, Kinderchen. — Sieh, da bleibt ein Figurant mit der Schuhschleife hängen. — Richtig, zum zwölftenmal! und immer auf die Dominante hinausgeschlagen. — O ihr ewigen Mächte, das endet nimmer! Jetzt macht er sein Kompliment — Armida dankt ergebenst. — Noch einmal? — Richtig, es fehlen noch zwei Soldaten! Jetzt

wird ins Recitativ hinein gepoltert. — Welcher böse Geist hat mich hier festgebannt?

Der Bann ist gelöst, rief ich. Kommen Sie!

Ich faßte meinen Sonderling aus dem Tiergarten — denn niemand anders war der Selbstredner — rasch beim Arm und zog ihn mit mir fort. Er schien überrascht und folgte mir schweigend. Schon waren wir in der Friedrichsstraße, als er plötzlich still stand.

Ich kenne Sie, — sagte er. Sie waren im Tiergarten — wir sprachen viel — ich habe Wein getrunken — habe mich erhitzt — nachher klang der Euphon zwei Tage hindurch — ich habe viel ausgestanden — es ist vorüber!

Ich freue mich, daß der Zufall Sie mir wieder zugeführt hat. Lassen Sie uns näher miteinander bekannt werden. Nicht weit von hier wohne ich; wie wär' es . .

Ich kann und darf zu niemand gehen.

Nein, Sie entkommen mir nicht; ich gehe mit Ihnen.

So werden Sie noch ein paar hundert Schritte mit mir laufen müssen. Aber Sie wollten ja ins Theater?

Ich wollte Armida hören, aber nun —

Sie sollen jetzt Armida hören! kommen Sie! —

Schweigend gingen wir die Friedrichsstraße hinauf; rasch bog er in eine Querstraße ein, und kaum vermochte ich ihm zu folgen, so schnell lief er die Straße hinab, bis er endlich vor einem unansehnlichen Hause still stand. Ziemlich lange hatte er gepocht, als man endlich öffnete. Im Finstern tappend erreichten wir die Treppe und ein Zimmer im obern Stock, dessen Thüre mein Führer sorgfältig verschloß. Ich hörte noch eine Thüre öffnen; bald darauf trat er mit einem angezündeten Lichte hinein und der Anblick des sonderbar ausstaffierten Zimmers überraschte mich nicht wenig. Altmodisch reich verzierte Stühle, eine Wanduhr mit vergoldetem Gehäuse, und ein breiter, schwerfälliger Spiegel gaben dem Ganzen das düstere Ansehn verjährter Pracht. In der Mitte stand ein kleines Klavier, auf demselben ein großes Tintenfaß von Porzellan, und daneben lagen einige Bogen rastriertes Papier. Ein schärferer Blick auf diese Vorrichtung zum Komponieren über-

zeugte mich jedoch, daß seit langer Zeit nichts geschrieben sein mußte; denn ganz vergelbt war das Papier und dickes Spinnengewebe überzog das Tintenfaß. Der Mann trat vor einen Schrank in der Ecke des Zimmers, den ich noch nicht bemerkt hatte, und als er den Vorhang wegzog, wurde ich eine Reihe schön gebundener Bücher gewahr mit goldenen Aufschriften: Orfeo, Armida, Alceste, Iphigenia ꝛc., kurz, Glucks Meisterwerke sah ich beisammen stehen.

Sie besitzen Glucks sämtliche Werke? rief ich.

Er antwortete nicht, aber zum krampfhaften Lächeln verzog sich der Mund, und das Muskelspiel in den eingefallenen Backen verzerrte im Augenblick das Gesicht zur schauerlichen Maske. Starr den düstern Blick auf mich gerichtet, ergriff er eins der Bücher — es war Armida — und schritt feierlich zum Klavier hin. Ich öffnete es schnell und stellte den zusammengelegten Pult auf; er schien das gern zu sehen. Er schlug das Buch auf, und — wer schildert mein Erstaunen! ich erblickte rastrierte Blätter, aber mit keiner Note beschrieben.

Er begann: Jetzt werde ich die Ouverture spielen! Wenden Sie die Blätter um, und zur rechten Zeit! — Ich versprach das, und nun spielte er herrlich und meisterhaft, mit vollgriffigen Accorden, das majestätische Tempo di Marcia, womit die Ouverture anhebt, fast ganz dem Original getreu: aber das Allegro war nur mit Glucks Hauptgedanken durchflochten. Er brachte so viel neue geniale Wendungen hinein, daß mein Erstaunen immer wuchs. Vorzüglich waren seine Modulationen frappant, ohne grell zu werden, und er wußte den einfachen Hauptgedanken so viele melodiöse Melismen anzureihen, daß jene immer in neuer, verjüngter Gestalt wiederzukehren schienen. Sein Gesicht glühte; bald zogen sich die Augenbrauen zusammen und ein lang verhaltener Zorn wollte gewaltsam losbrechen, bald schwamm das Auge in Thränen tiefer Wehmut. Zuweilen sang er, wenn beide Hände in künstlichen Melismen arbeiteten, das Thema mit einer angenehmen Tenorstimme; dann wußte er, auf ganz besondere Weise, mit der Stimme den dumpfen Ton der anschlagenden Pauke nachzuahmen. Ich wandte die Blätter fleißig um, indem ich seine Blicke verfolgte. Die Ouverture war geendet, und er fiel erschöpft mit geschlossenen Augen in den Lehnstuhl zurück. Bald raffte er sich

aber wieder auf und indem er hastig mehrere Blätter des Buchs umschlug, sagte er mit dumpfer Stimme:

Alles dieses, mein Herr, habe ich geschrieben, als ich aus dem Reich der Träume kam. Aber ich verriet Unheiligen das Heilige, und eine eiskalte Hand faßte in dies glühende Herz! Es brach nicht; da wurde ich verdammt, zu wandeln unter den Unheiligen, wie ein abgeschiedener Geist — gestaltlos, damit mich niemand kenne, bis mich die Sonnenblume wieder emporhebt zu dem Ewigen. — Ha — jetzt lassen Sie uns Armidens Scene singen!

Nun sang er die Schlußscene der Armida mit einem Ausdruck, der mein Innerstes durchdrang. Auch hier wich er merklich von dem eigentlichen Originale ab: aber seine veränderte Musik war die Glucksche Scene gleichsam in höherer Potenz. Alles, was Haß, Liebe, Verzweiflung, Raserei, in den stärksten Zügen ausdrücken kann, faßte er gewaltig in Töne zusammen. Seine Stimme schien die eines Jünglings, denn von tiefer Dumpfheit schwoll sie empor zur durchdringenden Stärke. Alle meine Fibern zitterten — ich war außer mir. Als er geendet hatte, warf ich mich ihm in die Arme und rief mit gepreßter Stimme: Was ist das? wer sind Sie? —

Er stand auf und maß mich mit ernstem, durchdringendem Blick; doch als ich weiter fragen wollte, war er mit dem Lichte durch die Thüre entwichen und hatte mich im Finstern gelassen. Es hatte beinahe eine Viertelstunde gedauert; ich verzweifelte ihn wiederzusehen, und suchte, durch den Stand des Klaviers orientiert, die Thüre zu öffnen, als er plötzlich in einem gestickten Galakleide, reicher Weste, den Degen an der Seite, mit dem Lichte in der Hand hereintrat.

Ich erstarrte; feierlich kam er auf mich zu, faßte mich sanft bei der Hand und sagte sonderbar lächelnd: Ich bin der Ritter Gluck!

3. Don Juan.

Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen.

Ein durchdringendes Läuten, der gellende Ruf: Das Theater fängt an! weckte mich aus dem sanften Schlaf, in den ich versunken war; Bässe brummen durcheinander — ein Paukenschlag — Trompetenstöße — ein klares A, von der Hoboe ausgehalten — Violinen stimmen ein: ich reibe mir die Augen. Sollte der allezeit geschäftige Satan mich im Rausche —? Nein! ich befinde mich in dem Zimmer des Hotels, wo ich gestern Abend halb gerädert abgestiegen. Gerade über meiner Nase hängt die stattliche Trobdel der Klingelschnur; ich ziehe sie heftig an, der Kellner erscheint.

„Aber was, ums Himmels willen, soll die konfuse Musik da neben mir bedeuten? giebt es denn ein Konzert hier im Hause?"

„Ew. Excellenz — (ich hatte mittags an der Wirtstafel Champagner getrunken!) Ew. Excellenz wissen vielleicht noch nicht, daß dieses Hotel mit dem Theater verbunden ist. Diese Tapetenthür führt auf einen kleinen Korridor, von dem Sie unmittelbar in Nr. 23 treten: das ist die Fremdenloge."

„Was? — Theater? — Fremdenloge?"

„Ja, die kleine Fremdenloge zu zwei, höchstens drei Personen — nur so für vornehme Herren, ganz grün tapeziert, mit Gitterfenstern, dicht beim Theater! Wenn's Ew. Excellenz gefällig ist — wir führen heute den Don Juan von dem berühmten Herrn Mozart aus Wien auf. Das Legegeld, einen Thaler acht Groschen, stellen wir in Rechnung."

Das letzte sagte er, schon die Logenthür aufdrückend, so rasch war ich bei dem Worte Don Juan durch die Tapetenthür in den Korridor geschritten. Das Haus war, für den mittelmäßigen Ort, geräumig, geschmackvoll verziert und glänzend erleuchtet. Logen und Parterre waren gedrängt voll. Die ersten Accorde der Ouverture überzeugten mich, daß ein ganz vortreffliches Orchester, sollten die Sänger auch nur im mindesten etwas leisten, mir den herrlichsten Genuß des Meisterwerks verschaffen würde. — In dem Andante ergriffen mich die Schauer

des furchtbaren, unterirdischen regno all' pianto; grausenerregende Ahnungen des Entsetzlichen erfüllten mein Gemüt. Wie ein jauchzender Frevel klang mir die jubelnde Fanfare im siebenten Takte des Allegro; ich sah aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken — nach dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgrunds dünner Decke lustig tanzten. Der Konflikt der menschlichen Natur mit den unbekannten, gräßlichen Mächten, die ihn, sein Verderben erlauernd, umfangen, trat klar vor meines Geistes Augen. Endlich beruhigt sich der Sturm; der Vorhang fliegt auf. Frostig und unmutvoll in seinen Mantel gehüllt, schreitet Leporello in finstrer Nacht vor dem Pavillon einher: Notte e giorno faticar. — Also italienisch? — Hier am deutschen Orte italienisch? Ah che piacere! ich werde alle Recitative, alles so hören, wie es der große Meister in seinem Gemüt empfing und dachte! Da stürzt Don Juan heraus; hinter ihm Donna Anna, bei dem Mantel den Frevler festhaltend. Welches Ansehen! Sie könnte höher, schlanker gewachsen, majestätischer im Gange sein: aber welch ein Kopf! — Augen, aus denen Liebe, Zorn, Haß, Verzweiflung, wie aus einem Brennpunkt eine Strahlenpyramide blitzender Funken werfen, die, wie griechisches Feuer, unauslöschlich das Innerste durchbrennen! des dunklen Haares aufgelöste Flechten wallen in Wellenringeln den Nacken hinab. Das weiße Nachtkleid enthüllt verräterisch nie gefahrlos belauschte Reize. Von der entsetzlichen That umkrallt, zuckt das Herz in gewaltsamen Schlägen. — — Und nun — welche Stimme! non sperar se non m'uccidi. — Durch den Sturm der Instrumente leuchten, wie glühende Blitze, die aus ätherischem Metall gegossenen Töne! — Vergebens sucht sich Don Juan loszureißen. — Will er es denn? Warum stößt er nicht mit kräftiger Faust das Weib zurück und entflieht? Macht ihn die böse That kraftlos, oder ist es der Kampf von Haß und Liebe im Innern, der ihm Mut und Stärke raubt? — Der alte Papa hat seine Thorheit, im Finstern den kräftigen Gegner anzufallen, mit dem Leben gebüßt; Don Juan und Leporello treten im recitierenden Gespräch weiter vor ins Proscenium. Don Juan wickelt sich aus dem Mantel, und steht da in rotem, gerissenem Sammet mit silberner Stickerei, prächtig gekleidet. Eine kräftige, herrliche Gestalt: das Gesicht ist männlich schön; eine erhabene

Nase, durchbohrende Augen, weich geformte Lippen; das sonderbare Spiel eines Stirnmuskels über den Augenbrauen bringt sekundenlang etwas vom Mephistopheles in die Physiognomie, das, ohne dem Gesicht die Schönheit zu rauben, einen unwillkürlichen Schauer erregt. Es ist, als könne er die magische Kunst der Klapperschlange üben; es ist, als könnten die Weiber, von ihm angeblickt, nicht mehr von ihm lassen, und müßten, von der unheimlichen Gewalt gepackt, selbst ihr Verderben vollenden. — Lang und dürr, in rot- und weißgestreifter Weste, kleinem roten Mantel, weißem Hut mit roter Feder, trippelt Leporello um ihn her. Die Züge seines Gesichts mischen sich seltsam zu dem Ausdruck von Gutherzigkeit, Schelmerei, Lüsternheit und ironisierender Frechheit; gegen das grauliche Kopf- und Barthaar stechen seltsam die schwarzen Augenbrauen ab. Man merkt es, der alte Bursche verdient Don Juans helfender Diener zu sein. — Glücklich sind sie über die Mauer geflüchtet. — Fackeln — Donna Anna und Don Ottavio erscheinen: ein zierliches, geputztes, gelecktes Männlein, von einundzwanzig Jahren höchstens. Als Annas Bräutigam wohnte er, da man ihn so schnell herbeirufen konnte, wahrscheinlich im Hause; auf den ersten Lärm, den er gewiß hörte, hätte er herbeieilen und den Vater retten können: er mußte sich aber erst putzen, und mochte überhaupt nachts nicht gern sich herauswagen. — „Ma qual mai s'offre, o dei, spettacolo funesto agli occhi miei!“ Mehr als Verzweiflung über den grausamsten Frevel liegt in den entsetzlichen, herzzerschneidenden Tönen dieses Recitativs und Duetts. Don Juans gewaltsames Attentat, das ihm Verderben nur drohte, dem Vater aber den Tod gab, ist es nicht allein, was diese Töne der beängsteten Brust entreißt: nur ein verderblicher, tötender Kampf im Innern kann sie hervorbringen. —

Eben schalt die lange, hagere Donna Elvira mit sichtlichen Spuren großer, aber verblühter Schönheit den Verräter, Don Juan: Tu nido d'inganni, und der mitleidige Leporello bemerkte ganz klug: parla come un libro stampato, als ich jemand neben oder hinter mir zu bemerken glaubte. Leicht konnte man die Logenthür hinter mir geöffnet haben und hineingeschlüpft sein — das fuhr mir wie ein Stich durchs Herz. Ich war so glücklich, mich allein in der Loge zu befinden, um ganz ungestört das so vollkommen dargestellte Meisterwerk mit allen

Empfindungsfasern, wie mit Polypenarmen, zu umklammern, und in mein Selbst hineinzuziehen! ein einziges Wort, das obendrein albern sein konnte, hätte mich auf eine schmerzhafte Weise herausgerissen aus dem herrlichen Moment der poetisch-musikalischen Begeisterung! Ich beschloß, von meinem Nachbar gar keine Notiz zu nehmen, sondern, ganz in die Darstellung vertieft, jedes Wort, jeden Blick zu vermeiden. Den Kopf in die Hand gestützt, dem Nachbar den Rücken wendend, schaute ich hinaus. — Der Gang der Darstellung entsprach dem vortrefflichen Anfange. Die kleine, lüsterne, verliebte Zerlina tröstete mit gar lieblichen Tönen und Weisen den gutmütigen Tölpel Masetto. Don Juan sprach sein inneres, zerrissenes Wesen, den Hohn über die Menschlein um ihn her, nur aufgestellt zu seiner Lust, in ihr mattliches Thun und Treiben verderbend einzugreifen, in der wilden Arie: Fin ch'han dal vino — ganz unverhohlen aus. Gewaltiger als bisher zuckte hier der Stirnmuskel. — Die Masken erscheinen. Ihr Terzett ist ein Gebet, das in rein glänzenden Strahlen zum Himmel steigt. — Nun fliegt der Mittelvorhang auf. Da geht es lustig her; Becher erklingen, in fröhlichem Gewühl wälzen sich die Bauern und allerlei Masken umher, die Don Juans Fest herbeigelockt hat. — Jetzt kommen die drei zur Rache Verschwornen. Alles wird feierlicher, bis der Tanz angeht. Zerlina wird gerettet, und in dem gewaltig donnernden Finale tritt mutig Don Juan mit gezogenem Schwert seinen Feinden entgegen. Er schlägt dem Bräutigam den stählernen Galanteriedegen aus der Hand, und bahnt sich durch das gemeine Gesindel, das er, wie der tapfere Roland die Armee des Tyrannen Cymort, durcheinanderwirft, daß alles gar possierlich übereinanderpurzelt, den Weg ins Freie. —

Schon oft glaubte ich dicht hinter mir einen zarten, warmen Hauch gefühlt, das Knistern eines seidenen Gewandes gehört zu haben: das ließ mich wohl die Gegenwart eines Frauenzimmers ahnen, aber ganz versunken in die poetische Welt, die mir die Oper aufschloß, achtete ich nicht darauf. Jetzt, da der Vorhang gefallen war, schaute ich nach meiner Nachbarin. — Nein — keine Worte drücken mein Erstaunen aus: Donna Anna, ganz in dem Kostüme, wie ich sie eben auf dem Theater gesehen, stand hinter mir, und richtete auf mich den

durchdringenden Blick ihres seelenvollen Auges. — Ganz sprachlos starrte ich sie an; ihr Mund (so schien es mir) verzog sich zu einem leisen, ironischen Lächeln, in dem ich mich spiegelte und meine alberne Figur erblickte. Ich fühlte die Notwendigkeit, sie anzureden, und konnte doch die, durch das Erstaunen, ja ich möchte sagen, wie durch den Schreck gelähmte Zunge nicht bewegen. Endlich, endlich fuhren mir beinahe unwillkürlich die Worte heraus: „Wie ist es möglich, Sie hier zu sehen?" worauf sie sogleich in dem reinsten Toskanisch erwiederte, daß, verstände und spräche ich nicht italienisch, sie das Vergnügen meiner Unterhaltung entbehren müsse, indem sie keine andere, als nur diese Sprache rede. — Wie Gesang lauteten die süßen Worte. Im Sprechen erhöhte sich der Ausdruck des dunkelblauen Auges, und jeder daraus leuchtende Blitz goß einen Glutstrom in mein Inneres, von dem alle Pulse stärker schlugen und alle Fibern erzuckten. — Es war Donna Anna unbezweifelt. Die Möglichkeit abzuwägen, wie sie auf dem Theater und in meiner Loge habe zugleich sein können, fiel mir nicht ein. So wie der glückliche Traum das Seltsamste verbindet, und dann ein frommer Glaube das Übersinnliche versteht, und es den sogenannten natürlichen Erscheinungen des Lebens zwanglos anreiht: so geriet ich auch in der Nähe des wunderbaren Weibes in eine Art Somnambulism, in dem ich die geheimen Beziehungen erkannte, die mich so innig mit ihr verbanden, da sie selbst bei ihrer Erscheinung auf dem Theater nicht hatte von mir weichen können. — Wie gern setzte ich dir, mein Theodor, jedes Wort des merkwürdigen Gesprächs her, das nun zwischen der Signora und mir begann: allein, indem ich das, was sie sagte, deutsch hinschreiben will, finde ich jedes Wort steif und matt, jede Phrase ungelenk, das auszudrücken, was sie leicht und mit Anmut toskanisch sagte.

Indem sie über den Don Juan, über ihre Rolle sprach, war es, als öffneten sich mir nun erst die Tiefen des Meisterwerks, und ich konnte hell hineinblicken und einer fremden Welt phantastische Erscheinungen deutlich erkennen. Sie sagte, ihr ganzes Leben sei Musik, und oft glaube sie manches im Innern geheimnisvoll verschlossene, was keine Worte aussprächen, singend zu begreifen. „Ja, ich begreife es dann wohl," fuhr sie mit brennendem Auge und erhöhter Stimme fort: „aber es bleibt tot und kalt um mich, und indem man eine schwierige Roulade,

eine gelungene Manier beklatscht, greifen eisige Hände in mein glühendes Herz! — Aber du — du verstehst mich: denn ich weiß, daß auch dir das wunderbare, romantische Reich aufgegangen, wo die himmlischen Zauber der Töne wohnen!“ —

„Wie, du herrliche, wundervolle Frau — — du — du solltest mich kennen?“

„Ging nicht der zauberische Wahnsinn ewig sehnender Liebe in der Rolle der *** in deiner neuesten Oper aus deinem Innern hervor? — Ich habe dich verstanden: dein Gemüt hat sich im Gesange mir aufgeschlossen! — Ja (hier nannte sie meinen Vornamen), ich habe dich gesungen, so wie deine Melodien ich sind.“ —

Die Theaterglocke läutete: eine schnelle Blässe entfärbte Donna Annas ungeschminktes Gesicht; sie fuhr mit der Hand nach dem Herzen, als empfände sie einen plötzlichen Schmerz, und indem sie leise sagte: Unglückliche Anna, jetzt kommen deine fürchterlichsten Momente — war sie aus der Loge verschwunden. —

Der erste Akt hatte mich entzückt, aber nach dem wunderbaren Ereignis wirkte jetzt die Musik auf eine ganz andere, seltsame Weise. Es war, als ginge eine lang verheißene Erfüllung der schönsten Träume aus einer andern Welt wirklich in das Leben ein; als würden die geheimsten Ahnungen der entzückten Seele in Tönen fest gebannt und müßten sich zur wunderbarsten Erkenntnis seltsamlich gestalten. — In Donna Annas Scene fühlte ich mich von einem sanften, warmen Hauch, der über mich hinwegglitt, in trunkener Wollust erbeben; unwillkürlich schlossen sich meine Augen und ein glühender Kuß schien auf meinen Lippen zu brennen: aber der Kuß war ein, wie von ewig dürstender Sehnsucht lang ausgehaltener Ton.

Das Finale war in frevelnder Lustigkeit angegangen: Gia la mensa è preparata! — Don Juan saß kosend zwischen zwei Mädchen, und lüftete einen Kork nach dem andern, um den brausenden Geistern, die hermetisch verschlossen, freie Herrschaft über sich zu verstatten. Es war ein kurzes Zimmer mit einem großen gothischen Fenster im Hintergrunde, durch das man in die Nacht hinaussah. Schon während Elvira den Ungetreuen an alle Schwüre erinnert, sah man es oft durch das Fenster blitzen, und hörte das dumpfe Murmeln des herannahenden

Gewitters. Endlich das gewaltige Pochen. Elvira, die Mädchen entfliehen, und unter den entsetzlichen Accorden der unterirdischen Geisterwelt, tritt der gewaltige Marmorkoloß, gegen den Don Juan pygmäisch dasteht, ein. Der Boden erbebt unter des Riesen donnerndem Fußtritt. — Don Juan ruft durch den Sturm, durch den Donner, durch das Geheul der Dämonen, sein fürchterliches: No! die Stunde des Untergangs ist da. Die Statue verschwindet, dicker Qualm erfüllt das Zimmer, aus ihm entwickeln sich fürchterliche Larven. In Qualen der Hölle windet sich Don Juan, den man dann und wann unter den Dämonen erblickt. Eine Explosion, wie wenn tausend Blitze einschlügen —: Don Juan, die Dämonen, sind verschwunden, man weiß nicht wie! Leporello liegt ohnmächtig in der Ecke des Zimmers. — Wie wohlthätig wirkt nun die Erscheinung der übrigen Personen, die den Juan, der von unterirdischen Mächten irdischer Rache entzogen, vergebens suchen. Es ist, als wäre man nun erst dem furchtbaren Kreise der höllischen Geister entronnen. — Donna Anna erschien ganz verändert: eine Totenblässe überzog ihr Gesicht, das Auge war erloschen, die Stimme zitternd und ungleich: aber eben dadurch in dem kleinen Duett mit dem süßen Bräutigam, der nun, nachdem ihn der Himmel des gefährlichen Rächeramts glücklich überhoben hat, gleich Hochzeit machen will, von herzzerreißender Wirkung.

Der fugierte Chor hatte das Werk herrlich zu einem Ganzen geründet, und ich eilte, in der exaltiertesten Stimmung, in der ich mich je befunden, in mein Zimmer. Der Kellner rief mich zur Wirtstafel, und ich folgte ihm mechanisch. — Die Gesellschaft war, der Messe wegen, glänzend, und die heutige Darstellung des Don Juan der Gegenstand des Gesprächs. Man pries im allgemeinen die Italiener und das Eingreifende ihres Spiels: doch zeigten kleine Bemerkungen, die hier und da ganz schalkhaft hingeworfen wurden, daß wohl keiner die tiefere Bedeutung der Oper aller Opern auch nur ahnte. — Don Ottavio hatte sehr gefallen. Donna Anna war einem zu leidenschaftlich gewesen. Man müsse, meinte er, auf dem Theater sich hübsch mäßigen und das zu sehr Angreifende vermeiden. Die Erzählung des Überfalls habe ihn ordentlich konsterniert. Hier nahm er eine Prise Tabak und schaute ganz unbeschreiblich dummklug seinen Nachbar an, welcher behauptete: Die

Italienerin sei aber übrigens eine recht schöne Frau, nur zu wenig besorgt um Kleidung und Putz; eben in jener Scene sei ihr eine Haarlocke aufgegangen, und habe das Demiprofil des Gesichts beschattet! Jetzt fing ein anderer ganz leise zu intonieren an: Fin ch'han dal vino — worauf eine Dame bemerkte: am wenigsten sei sie mit dem Don Juan zufrieden: der Italiener sei viel zu finster, viel zu ernst gewesen, und habe überhaupt den frivolen, lustigen Charakter nicht leicht genug genommen. — Die letzte Explosion wurde sehr gerühmt. Des Gewäsches satt, eilte ich in mein Zimmer.

In der Fremdenloge Nr. 23.

Es war mir so eng, so schwül in dem dumpfen Gemach! Um Mitternacht glaubte ich deine Stimme zu hören, mein Theodor!*) Du sprachst deutlich meinen Namen aus, und es schien an der Tapetenthür zu rauschen. Was hält mich ab, den Ort meines wunderbaren Abenteuers noch einmal zu betreten? — Vielleicht sehe ich dich und sie, die mein ganzes Wesen erfüllt! Wie leicht ist es, den kleinen Tisch hineinzutragen — zwei Lichter — Schreibzeug! Der Kellner sucht mich mit dem bestellten Punsch; er findet das Zimmer leer, die Tapetenthür offen: er folgt mir in die Loge und sieht mich mit zweifelndem Blick an. Auf meinen Wink setzt er das Getränk auf den Tisch und entfernt sich, mit einer Frage auf der Zunge noch einmal sich nach mir umschauend. Ich lehne mich, ihm den Rücken wendend, über der Loge Rand, und sehe in das verödete Haus, dessen Architektur, von meinen beiden Lichtern magisch beleuchtet, in wunderlichen Reflexen fremd und feenhaft hervorspringt. Den Vorhang bewegt die das Haus durchschneidende Zugluft. — Wie wenn er hinaufwallte? — wenn Donna Anna, geängstigt von gräßlichen Larven, erschiene? — Donna Anna! rufe ich unwillkürlich: der Ruf verhallt in dem öden Raum, aber die Geister der Instrumente im Orchester werden wach — ein wunderbarer Ton zittert herauf; es ist als säusle in ihm der geliebte Name fort! — Nicht erwehren

*) Hippel ist gemeint.

kann ich mich des heimlichen Schauers, aber wohlthätig durchbebt er meine Nerven. —

Ich werde meiner Stimmung Herr, und fühle mich aufgelegt, dir, mein Theodor! wenigstens anzudeuten, wie ich jetzt erst das herrliche Werk des göttlichen Meisters in seiner tiefen Charakteristik richtig aufzufassen glaubte. — Nur der Dichter versteht den Dichter; nur ein romantisches Gemüt kann eingehen in das Romantische; nur der poetisch exaltierte Geist, der mitten im Tempel die Weihe empfing, das verstehen, was der Geweihte in der Begeisterung ausspricht. — Betrachtet man das Gedicht (den Don Juan), ohne ihm eine tiefere Bedeutung zu geben, so daß man nur das Geschichtliche in Anspruch nimmt: so ist es kaum zu begreifen, wie Mozart eine solche Musik dazu denken und dichten konnte. Ein Bonvivant, der Wein und Mädchen über die Maßen liebt, der mutwilligerweise den steinernen Mann als Repräsentanten des alten Vaters, den er bei Verteidigung seines eigenen Lebens niederstach, zu seiner lustigen Tafel bittet — wahrlich, hierin liegt nicht viel Poetisches, und ehrlich gestanden, ist ein solcher Mensch es wohl nicht wert, daß die unterirdischen Mächte ihn als ein ganz besonderes Kabinettstück der Hölle auszeichnen; daß der steinerne Mann, von dem verklärten Geiste beseelt, sich bemüht vom Pferde zu steigen, um den Sünder vor dem letzten Stündlein zur Buße zu ermahnen; daß endlich der Teufel seine besten Gesellen ausschickt, um den Transport in sein Reich auf die gräßlichste Weise zu veranstalten. — Du kannst es mir glauben, Theodor! den Juan stattete die Natur, wie ihrer Schoßkinder liebstes, mit alledem aus, was den Menschen, in näherer Verwandtschaft mit dem Göttlichen, über den gemeinen Troß, über die Fabrikarbeiten, die als Nullen, vor die, wenn sie gelten sollen, sich erst ein Zähler stellen muß, aus der Werkstätte geschleudert werden, erhebt; was ihn bestimmt zu besiegen, zu herrschen. Ein kräftiger, herrlicher Körper, eine Bildung, woraus der Funke hervorstrahlt, der, die Ahnungen des Höchsten entzündend, in die Brust fiel; ein tiefes Gemüt, ein schnell ergreifender Verstand. — Aber das ist die entsetzliche Folge des Sündenfalls, daß der Feind die Macht behielt, dem Menschen aufzulauern, und ihm selbst in dem Streben nach dem Höchsten, worin er seine göttliche Natur ausspricht, böse Fallstricke zu

legen. Dieser Konflikt der göttlichen und der dämonischen Kräfte erzeugt den Begriff des irdischen, so wie der erfochtene Sieg den Begriff des überirdischen Lebens. — Den Juan begeisterten die Ansprüche auf das Leben, die seine körperliche und geistige Organisation herbeiführte, und ein ewiges brennendes Sehnen, von dem sein Blut siedend die Adern durchfloß, trieb ihn, daß er gierig und ohne Rast alle Erscheinungen der irdischen Welt aufgriff, in ihnen vergebens Befriedigung hoffend! — Es giebt hier auf Erden wohl nichts, was den Menschen in seiner innigsten Natur so hinaufsteigert, als die Liebe; sie ist es, die so geheimnisvoll und so gewaltig wirkend, die innersten Elemente des Daseins zerstört und verklärt; was Wunder also, daß Don Juan in der Liebe die Sehnsucht, die seine Brust zerreißt, zu stillen hoffte, und daß der Teufel hier ihm die Schlinge über den Hals warf? In Don Juans Gemüt kam durch des Erbfeindes List der Gedanke, daß durch die Liebe, durch den Genuß des Weibes schon auf Erden das erfüllt werden könne, was bloß als himmlische Verheißung in unserer Brust wohnt, und eben jene unendliche Sehnsucht ist, die uns mit dem Überirdischen in unmittelbaren Rapport setzt. Vom schönen Weibe zum schönern rastlos fliehend; bis zum Überdruß, bis zur zerstörenden Trunkenheit ihrer Reize mit der glühendsten Inbrunst genießend; immer in der Wahl sich betrogen glaubend, immer hoffend, das Ideal endlicher Befriedigung zu finden, mußte doch Juan zuletzt alles irdische Leben matt und flach finden, und indem er überhaupt den Menschen verachtete, lehnte er sich auf gegen die Erscheinung, die, ihm als das Höchste im Leben geltend, so bitter ihn getäuscht hatte. Jeder Genuß des Weibes war nun nicht mehr Befriedigung seiner Sinnlichkeit, sondern frevelnder Hohn gegen die Natur und den Schöpfer. Tiefe Verachtung der gemeinen Ansichten des Lebens über die er sich erhoben fühlte, und bitterer Spott über Menschen, die in der glücklichen Liebe, in der dadurch herbeigeführten bürgerlichen Vereinigung, auch nur im mindesten die Erfüllung der höheren Wünsche, die die Natur feindselig in unsere Brust legte, erwarten konnten, trieben ihn an, da vorzüglich sich aufzulehnen, und, Verderben bereitend, dem unbekannten, schicksallenkenden Wesen, das ihm wie ein schadenfrohes, mit den kläglichen Geschöpfen seiner spottenden Laune eine grau-

sames Spiel treibendes Ungeheuer erschien, kühn entgegenzutreten, wo von einem solchen Verhältnis die Rede war. — Jede Verführung einer geliebten Braut, jedes durch einen gewaltigen, nie zu verschmerzendes Unheil bringenden Schlag gestörte Glück der Liebenden ist ein herrlicher Triumph über jene feindliche Macht, die ihn immer mehr hinaushebt aus dem beengenden Leben — über die Natur — über den Schöpfer! — Er will auch wirklich immer mehr aus dem Leben, aber nur um hinabzustürzen in den Orkus. Annas Verführung, mit den dabei eingetretenen Umständen, ist die höchste Spitze, zu der er sich erhebt. —

Donna Anna ist, rücksichtlich der höchsten Begünstigungen der Natur, dem Don Juan entgegen gestellt. So wie Don Juan ursprünglich ein wunderbar kräftiger, herrlicher Mann war, so ist sie ein göttliches Weib, über deren reines Gemüt der Teufel nichts vermochte. Alle Kunst der Hölle konnte nur sie irdisch verderben. So wie der Satan dieses Verderben vollendet hat, durfte auch, nach der Fügung des Himmels, die Hölle die Vollstreckung des Rächeramts nicht länger verschieben. — Don Juan ladet den erstochenen Alten höhnend im Bilde ein zum lustigen Gastmahl, und der verklärte Geist, nun erst den gefallnen Menschen durchschauend und sich um ihn betrübend, verschmäht es nicht, in furchtbarer Gestalt ihn zur Buße zu ermahnen. Aber so verderbt, so zerrissen ist sein Gemüt, daß auch des Himmels Seligkeit keinen Strahl der Hoffnung in seine Seele wirft und ihn zum bessern Sein entzündet! —

Gewiß ist es dir, mein Theodor, aufgefallen, daß ich von Annas Verführung gesprochen; und so gut ich es in dieser Stunde, wo tief aus dem Gemüt hervorgehende Gedanken und Ideen die Worte überflügeln, vermag, sage ich dir mit wenigen Worten, wie mir in der Musik, ohne alle Rücksicht auf den Text, das ganze Verhältnis der beiden im Kampf begriffenen Naturen (Don Juan und Donna Anna) erscheint. — Schon oben äußerte ich, daß Anna dem Juan gegenüber gestellt ist. Wie wenn Donna Anna vom Himmel dazu bestimmt gewesen wäre, den Juan in der Liebe, die ihn durch des Satans Künste verdarb, die ihm inwohnende göttliche Natur erkennen zu lassen, und ihn der Verzweiflung seines nichtigen Strebens zu entreißen? — Zu spät, zur Zeit des höchsten Frevels sah er sie,

und da konnte ihn nur die teuflische Lust erfüllen, sie zu verderben. — Nicht gerettet wurde sie! Als er hinausfloh, war die That geschehen. Das Feuer einer übermenschlichen Sinnlichkeit, Glut aus der Hölle, durchströmte ihr Innerstes, und machte jeden Widerstand vergeblich. Nur Er, nur Don Juan konnte den wollüstigen Wahnsinn in ihr entzünden, mit dem sie ihn umfing, der mit der übermächtigen, zerstörenden Wut höllischer Geister im Innern sündigte. Als er nach vollendeter That entfliehen wollte, da umschlang, wie ein gräßliches, giftigen Tod sprühendes Ungeheuer, sie der Gedanke ihres Verderbens mit folternden Qualen. — Ihres Vaters Fall durch Don Juans Hand, die Verbindung mit dem kalten, unmännlichen, ordinären Don Ottavio, den sie einst zu lieben glaubte — selbst die im Innersten ihres Gemüts in verzehrender Flamme wütende Liebe, die in dem Augenblick des höchsten Genusses aufloderte, und nun, gleich der Glut des vernichtenden Hasses brennt: Alles dieses zerreißt ihre Brust. Sie fühlt, nur Don Juans Untergang kann der von tödlichen Martern beängsteten Seele Ruhe verschaffen; aber diese Ruhe ist ihr eigner irdischer Untergang. — Sie fordert daher unablässig ihren eiskalten Bräutigam zur Rache auf; sie verfolgt selbst den Verräter, und erst als ihn die unterirdischen Mächte in den Orkus hinabgezogen haben, wird sie ruhiger — nur vermag sie nicht dem hochzeitlustigen Bräutigam nachzugeben: lascia, o caro, un anno ancora, allo sfoga del mio cor! Sie wird dieses Jahr nicht überstehen; Don Ottavio wird niemals die umarmen, die ein frommes Gemüt davon rettete, des Satans geweihte Braut zu bleiben.

Wie lebhaft im Innersten meiner Seele fühlte ich alles dieses in den die Brust zerreißenden Accorden des ersten Recitativs und der Erzählung von dem nächtlichen Überfall! — Selbst die Scene der Donna Anna im zweiten Akt: Crudele, die, oberflächlich betrachtet, sich nur auf den Don Ottavio bezieht, spricht in geheimen Anklängen, in den wunderbarsten Beziehungen, jene innere, alles irdische Glück verzehrende Stimmung der Seele aus. Was soll selbst in den Worten der sonderbare, von dem Dichter vielleicht unbewußt hingeworfene Zusatz:

forse un giorno il cielo ancora sentirà pietà di me! —

Es schlägt zwei Uhr! — Ein warmer elektrischer Hauch gleitet über mich her — ich empfinde den leisen Geruch feinen italienischen Parfums, der gestern zuerst mir die Nachbarin vermuten ließ; mich umfängt ein seliges Gefühl, das ich nur in Tönen aussprechen zu können glaube. Die Luft streicht heftiger durch das Haus — die Saiten des Flügels im Orchester rauschen — Himmel! wie aus weiter Ferne, auf den Fittigen schwellender Töne eines luftigen Orchesters getragen, glaube ich Annas Stimme zu hören: Non mi dir bell' idol mio! — Schließe dich auf, du fernes, unbekanntes Geisterreich — du Dschinnistan voller Herrlichkeit, wo ein unaussprechlicher, himmlischer Schmerz, wie die unsäglichste Freude, der entzückten Seele alles auf Erden Verheißene über alle Maßen erfüllt! Laß mich eintreten in den Kreis deiner holdseligen Erscheinungen! Mag der Traum, den du, bald zum Grausen erregenden, bald zum freundlichen Boten an den irdischen Menschen erkoren — mag er meinen Geist, wenn der Schlaf den Körper in bleiernen Banden festhält, den ätherischen Gefilden zuführen! —

Gespräch des Mittags an der Wirtstafel, als Nachtrag.

Kluger Mann mit der Dose, stark auf den Deckel derselben schnippend: Es ist doch fatal, daß wir nun so bald keine ordentliche Oper mehr hören werden! aber das kommt von dem häßlichen Übertreiben!

Mulattengesicht: Ja ja! hab's ihr oft genug gesagt! Die Rolle der Donna Anna griff sie immer ordentlich an! — Gestern war sie vollends gar wie besessen. Den ganzen Zwischenakt hindurch soll sie in Ohnmacht gelegen haben, und in der Scene im zweiten Akt hatte sie gar Nervenzufälle —

Unbedeutender: O sagen Sie —!

Mulattengesicht: Nun ja! Nervenzufälle, und war doch wahrlich nicht vom Theater zu bringen.

Ich. Um des Himmels willen — die Zufälle sind doch nicht von Bedeutung? wir hören doch Signora bald wieder?

Kluger Mann mit der Dose, eine Priese nehmend: Schwerlich, denn Signora ist heute morgens punkt zwei Uhr gestorben.

---

4. Kreisleriana.

Erster Teil.

Wo ist er her? — Niemand weiß es! — Wer waren seine Eltern? — Es ist unbekannt! — Wessen Schüler ist er? — Eines guten Meisters, denn er spielt vortrefflich, und da er Verstand und Bildung hat, kann man ihn wohl dulden, ja ihm sogar den Unterricht in der Musik verstatten. Und er ist wirklich und wahrhaftig Kapellmeister gewesen, setzten die diplomatischen Personen hinzu, denen er einmal in guter Laune eine von der Direktion des . . . .r Hoftheaters ausgestellte Urkunde vorwies, in welcher er, der Kapellmeister Johannes Kreisler, bloß deshalb seines Amtes entlassen wurde, weil er standhaft verweigert hatte, eine Oper, die der Hofpoet gedichtet, in Musik zu setzen; auch mehrmals an der öffentlichen Wirtstafel von dem Primo Huomo verächtlich gesprochen und ein junges Mädchen, die er im Gesange unterrichtet, der Prima Donna in ganz ausschweifenden, wiewohl unverständlichen Redensarten vorzuziehen getrachtet; jedoch solle er den Titel als Fürstlich . . . .r Kapellmeister beibehalten, ja sogar zurückkehren dürfen, wenn er gewisse Eigenheiten und lächerliche Vorurteile, z. B. daß die wahre italienische Musik verschwunden sei ꝛc. gänzlich abgelegt, und an die Vortrefflichkeit des Hofpoeten, der allgemein für den zweiten Metastasio anerkannt, willig glaube. — Die Freunde behaupteten: die Natur habe bei seiner Organisation ein neues Rezept versucht und der Versuch sei mißlungen, indem seinem überreizbaren Gemüte, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und ihr Werke zu dichten, wie sie dieselben, selbst im höhern Sinn, eigentlich brauche. Dem sei wie ihm wolle — genug, Johannes wurde von seinen innern Erscheinungen und Träumen, wie auf einem ewig

wogenden Meer dahin — dorthin getrieben, und er schien vergebens den Port zu suchen, der ihm endlich die Ruhe und Heiterkeit geben sollte, ohne welche der Künstler nichts zu schaffen vermag. So kam es denn auch, daß die Freunde es nicht dahin bringen konnten, daß er eine Komposition aufschrieb, oder wirklich aufgeschrieben unvernichtet ließ. Zuweilen komponierte er zur Nachtzeit in der aufgeregtesten Stimmung; — er weckte den Freund, der neben ihm wohnte, um ihm alles in der höchsten Begeisterung vorzuspielen, was er in unglaublicher Schnelle aufgeschrieben — er vergoß Thränen der Freude über das gelungene Werk — er pries sich selbst als den glücklichsten Menschen, aber den andern Tag — lag die herrliche Komposition im Feuer. — Der Gesang wirkte beinahe verderblich auf ihn, weil seine Phantasie dann überreizt wurde und sein Geist in ein Reich entwich, wohin ihm niemand ohne Gefahr folgen konnte; dagegen gefiel er sich oft darin, stundenlang auf dem Flügel die seltsamsten Themas in zierlichen kontrapunktischen Wendungen und Nachahmungen, in den kunstreichsten Passagen auszuarbeiten. War ihm das einmal recht gelungen, so befand er sich mehrere Tage hindurch in heiterer Stimmung, und eine gewisse schalkhafte Ironie würzte das Gespräch, womit er den kleinen gemütlichen Zirkel seiner Freunde erfreute.

Auf einmal war er, man wußte nicht wie und warum, verschwunden. Viele behaupteten, Spuren des Wahnsinns an ihm bemerkt zu haben, und wirklich hatte man ihn mit zwei übereinander gestülpten Hüten und zwei Rastralen, wie Dolche in den roten Leibgürtel gesteckt, lustig singend zum Thore hinaushüpfen gesehen, wiewohl seine näheren Freunde nichts besonderes bemerkt, da ihm gewaltsame Ausbrüche, von irgend einem innern Gram erzeugt, auch schon sonst eigen gewesen. Als nun alle Nachforschungen, wo er geblieben, vergebens, und die Freunde sich über seinen kleinen Nachlaß an Musikalien und andern Schriften berieten, erschien das Fräulein von B. und erklärte, wie nur ihr allein es zukomme, diesen Nachlaß ihrem lieben Meister und Freunde, den sie keineswegs verloren glaube, zu bewahren. Ihr übergaben mit freudigem Willen die Freunde alles was sie vorgefunden, und als sich auf den weißen Rückseiten mehrerer Notenblätter kleine größtenteils humoristische

Aufsätze in günstigen Augenblicken mit Bleistift schnell hingeworfen befanden, erlaubte die treue Schülerin des unglücklichen Johannes dem treuen Freunde, Abschrift davon zu nehmen, und sie als anspruchslose Erzeugnisse einer augenblicklichen Anregung mitzuteilen.

---

1. Johannes Kreislers,

des Kapellmeisters, musikalische Leiden.

Sie sind alle fortgegangen. — Ich hätt' es an dem Zischeln, Scharren, Räuspern, Brummen durch alle Tonarten bemerken können; es war ein wahres Bienennest, das vom Stocke abzieht, um zu schwärmen. Gottlieb hat mir neue Lichter aufgesteckt und eine Flasche Burgunder auf das Fortepiano hingestellt. Spielen kann ich nicht mehr, denn ich bin ganz ermattet; daran ist mein alter herrlicher Freund hier auf dem Notenpulte schuld, der mich schon wieder einmal, wie Mephistopheles den Faust auf seinem Mantel, durch die Lüfte getragen hat, und so hoch, daß ich die Menschlein unter mir nicht sah und merkte, unerachtet sie tollen Lärm genug gemacht haben mögen. — Ein hundsvöttischer, nichtswürdig vergeudeter Abend! Aber jetzt ist mir wohl und leicht. — Hab' ich doch gar während des Spielens meinen Bleistift hervorgezogen, und Seite 63 unter dem letzten System ein paar gute Ausweichungen in Ziffern notiert mit der rechten Hand, während die linke im Strome der Töne fortarbeitete! Hinten auf der leeren Seite fahr' ich schreibend fort. Ich verlasse Ziffern und Töne, und mit wahrer Lust, wie der genesende Kranke, der nun nicht aufhören kann zu erzählen, was er gelitten, notire ich hier umständlich die höllischen Qualen des heutigen Thees. Aber nicht für mich allein, sondern für alle, die sich hier zuweilen an meinem Exemplar der Johann Sebastian Bachschen Variationen für das Klavier, erschienen bei Nägeli in Zürich, ergötzen und erbauen, bei dem Schluß der dreißigsten Variation meine Ziffern finden, und, geleitet von dem großen lateinischen Verte (ich schreib' es gleich hin wenn meine Klageschrift zu Ende ist), das Blatt umwenden und lesen. Diese erraten gleich den wahren Zusammenhang; sie wissen, daß der geheime Rat Röderlein

hier ein ganz scharmantes Haus macht, und zwei Töchter hat, von denen die ganze elegante Welt mit Enthusiasmus behauptet, sie tanzten wie die Göttinnen, sprächen französisch wie die Engel, und spielten und sängen und zeichneten wie die Musen. Der geheime Rat Röderlein ist ein reicher Mann; er führt bei seinen vierteljährigen Diners die schönsten Weine, die feinsten Speisen, alles ist auf den elegantesten Fuß eingerichtet, und wer sich bei seinen Thees nicht himmlisch amüsiert, hat keinen Ton, keinen Geist, und vornehmlich keinen Sinn für die Kunst. Auf diese ist es nämlich auch abgesehen; neben dem Thee, Punsch, Wein, Gefrornen ꝛc. wird auch immer etwas Musik präsentiert, die von der schönen Welt ganz gemütlich so wie jenes eingenommen wird. Die Einrichtung ist so: nachdem jeder Gast Zeit genug gehabt hat, eine beliebige Zahl Tassen Thee zu trinken, und nachdem zweimal Punsch und Gefrornes herumgegeben worden ist, rücken die Bedienten die Spieltische heran für den älteren, solideren Teil der Gesellschaft, der dem musikalischen das Spiel mit Karten vorzieht, welches auch in der That nicht solchen unnützen Lärm macht und wo nur einiges Geld erklingt. — Auf dies Zeichen schießt der jüngere Teil der Gesellschaft auf die Fräuleins Röderlein zu; es entsteht ein Tumult, in dem man die Worte unterscheidet: Schönes Fräulein, versagen Sie uns nicht den Genuß Ihres himmlischen Talents — o singe etwas, meine Gute. — Nicht möglich — Katarrh — der letzte Ball — nichts eingeübt. — O bitte, bitte — wir flehen ꝛc. Gottlieb hat unterdessen den Flügel geöffnet und das Pult mit dem wohlbekannten Notenbuche beschwert. Vom Spieltisch herüber ruft die gnädige Mama: chantez donc, mes enfants! Das ist das Stichwort meiner Rolle; ich stelle mich an den Flügel und im Triumph werden die Röderleins an das Instrument geführt. Nun entsteht wieder eine Differenz: keine will zuerst singen. „Du weißt, liebe Nanette, wie entsetzlich heiser ich bin.“ — „„Bin ich es denn weniger, liebe Marie?““ — „Ich singe so schlecht.“ — „„O Liebe, fange nur an ꝛc.““ Mein Einfall (ich habe ihn jedesmal!), beide möchten mit einem Duo anfangen, wird gewaltig beklatscht, das Buch durchblättert, das sorgfältig eingeschlagene Blatt endlich gefunden, und nun geht's los: Dolce dell' anima etc. — Das Talent der Fräulein Röderlein ist

wirklich nicht das geringste. Ich bin nun fünf Jahre hier und viertehalb Jahre im Röderleinschen Hause Lehrer; für diese kurze Zeit hat es Fräulein Nanette dahin gebracht, daß sie eine Melodie, die sie nur zehnmal im Theater gehört und am Klavier dann höchstens noch zehnmal durchprobiert hat, so wegsingt, daß man gleich weiß, was es sein soll. Fräulein Marie faßt es schon beim achten Male, und wenn sie öfters einen Viertelston tiefer steht, als das Piano, so ist das bei solch niedlichem Gesichtlein und den ganz leidlichen Rosenlippen am Ende wohl zu ertragen. — Nach dem Duett allgemeiner Beifallschorus! Nun wechselten Arietten und Duettinos, und ich hämmere das tausendmal geleierte Accompagnement frisch darauf los. Während des Gesanges hat die Finanzrätin Eberstein durch Räuspern und leises Mitsingen zu verstehen gegeben: ich singe auch. Fräulein Nanette spricht: Aber liebe Finanzrätin, nun mußt du uns auch deine göttliche Stimme hören lassen. Es entsteht ein neuer Tumult. Sie hat den Katarrh — sie kann nichts auswendig! — Gottlieb bringt zwei Arme voll Musikalien herangeschleppt: da wird geblättert und geblättert. Erst will sie singen: der Hölle Rache rc., dann: Hebe, sieh rc. dann: Ach ich liebte rc. In der Angst schlage ich vor: Ein Veilchen auf der Wiese rc. Aber sie ist fürs große Genre, sie will sich zeigen, es bleibt bei der Konstanze. — O schreie du, quieke, miaue, gurgle, stöhne, ächze, tremuliere, quinkeliere nur recht munter: ich habe den Fotissimozug getreten und orgle mich taub. — O Satan, Satan! welcher deiner höllischen Geister ist in diese Kehle gefahren, der alle Töne zwickt und zwängt und zerrt. Vier Saiten sind schon gesprungen, ein Hammer ist invalid. Meine Ohren gellen, mein Kopf dröhnt, meine Nerven zittern. Sind denn alle unreinen Töne kreischender Marktschreier-Trompeten in diesen kleinen Hals gebannt? — Das hat mich angegriffen — ich trinke ein Glas Burgunder! — Man applaudierte unbändig, und jemand bemerkte, die Finanzrätin und Mozart hätten mich sehr ins Feuer gesetzt. Ich lächelte mit niedergeschlagenen Augen, recht dumm, wie ich wohl merkte. Nun erst regen sich alle Talente, bisher im Verborgenen blühend, und fahren wild durcheinander. Es werden musikalische Excesse beschlossen: Ensembles, Finale, Chöre sollen aufgeführt werden. Der Kanonikus Kratzer singt bekanntlich

einen himmlischen Baß, wie der Tituskopf dort bemerkt, der selbst bescheiden anführt, er sei eigentlich nur ein zweiter Tenor, aber freilich Mitglied mehrerer Singe-Akademien. Schnell wird alles zum ersten Chor aus dem Titus organisiert. Das ging ganz herrlich! Der Kanonikus, dicht hinter mir stehend, donnerte über meinem Haupte den Baß, als säng' er mit obligaten Trompeten und Pauken in der Domkirche; er traf die Noten herrlich, nur das Tempo nahm er in der Eil' fast noch einmal so langsam. Aber treu blieb er sich wenigstens insofern, daß er durchs ganze Stück immer einen halben Takt nachschleppte. Die Übrigen äußerten einen entschiedenen Hang zur antiken griechischen Musik, die bekanntlich die Harmonie nicht kennend, im Unisono ging: sie sangen alle die Oberstimme mit kleinen Varianten aus zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen, etwa um einen Viertelston. — Diese etwas geräuschvolle Produktion erregte eine allgemeine tragische Spannung, nämlich einiges Entsetzen, sogar an den Spieltischen, die für den Moment nicht so wie zuvor melodramatisch mitwirken konnten durch in die Musik eingeflochtene deklamatorische Sätze: z. B. Ach ich liebte — achtundvierzig — war so glücklich — ich passe — kannte nicht — Whist — der Liebe Schmerz — in der Farbe ꝛc. — Es nahm sich recht artig aus. — (Ich schenke mir ein.) Das war die höchste Spitze der heutigen musikalischen Exposition: nun ist's aus! So dacht' ich, schlug das Buch zu und stand auf. Da tritt der Baron, mein antiker Tenorist, auf mich zu und sagt: O bester Herr Kapellmeister, Sie sollen ganz himmlisch phantasieren; o phantasieren Sie uns doch eins! nur ein wenig! ich bitte! Ich versetzte ganz trocken, die Phantasie sei mir heute rein ausgegangen; und indem wir so darüber sprechen, hat ein Teufel in der Gestalt eines Elegants mit zwei Westen im Nebenzimmer unter meinem Hut die Bachschen Variationen ausgewittert; der denkt, es sind so Variatiönchen: nel cor mi non più sento — Ah vous dirai-je, maman etc. und will haben, ich soll darauf losspielen. Ich weigere mich: da fallen alle über mich her. Nun so hört zu und berstet vor Langeweile, denk' ich, und arbeitete drauflos. Bei Nr. 3 entfernten sich mehrere Damen, verfolgt von Tituskopfen. Die Röderleins, weil der Lehrer spielte, hielten nicht ohne Qual aus bis Nr. 12. Nr. 15 schlug den Zweiwesten-

Mann in die Flucht. Aus ganz übertriebener Höflichkeit blieb der Baron bis Nr. 30 und trank bloß viel Punsch aus, den Gottlieb für mich auf den Flügel stellte. Ich hätte glücklich geendet, aber diese Nr. 30, das Thema, riß mich unaufhaltsam fort. Die Quartblätter dehnten sich plötzlich aus zu einem Riesenfolio, wo tausend Imitationen und Ausführungen jenes Themas geschrieben standen, die ich abspielen mußte. Die Noten wurden lebendig und flimmerten und hüpften um mich her — elektrisches Feuer fuhr durch die Fingerspitzen in die Tasten — der Geist, von dem es ausströmte, überflügelte die Gedanken — der ganze Saal hing voll dichten Dufts, in dem die Kerzen düstrer und düstrer brannten — zuweilen sah eine Nase heraus, zuweilen ein paar Augen: aber sie verschwanden gleich wieder. So kam es, daß ich allein sitzen blieb mit meinem Sebastian Bach, und von Gottlieb, wie von einem spiritu familiari bedient wurde! — Ich trinke! — Soll man denn ehrliche Musiker so quälen mit Musik, wie ich heute gequält worden bin und so oft gequält werde? Wahrhaftig, mit keiner Kunst wird so viel verdammter Mißbrauch getrieben, als mit der herrlichen, heiligen Musika, die in ihrem zarten Wesen so leicht entweiht wird! Habt ihr wahres Talent, wahren Kunstsinn: gut, so lernt Musik, leistet was der Kunst würdiges, und gebt dem Geweihten euer Talent hin im rechten Maß. Wollt ihr ohne das Quinkelieren: nun so thut's für euch und unter euch, und quält nicht damit den Kapellmeister Kreisler und andere. — Nun könnte ich nach Hause gehen und meine neue Klaviersonate vollenden; aber es ist noch nicht elf Uhr und eine schöne Sommernacht. Ich wette, neben mir beim Oberjägermeister sitzen die Mädchen am offnen Fenster und schreien mit kreischender, gellender, durchbohrender Stimme zwanzigmal: Wenn mir dein Auge strahlet — aber immer nur die erste Strophe, in die Straße hinein. Schrägüber martert einer die Flöte und hat dabei Lungen wie Rameaus Neffe, und in langen, langen Tönen macht der Nachbar Hornist akustische Versuche. Die zahlreichen Hunde der Gegend werden unruhig, und meines Hauswirts Kater, aufgeregt durch jenes süße Duett, macht dicht neben meinem Fenster (es versteht sich, daß mein musikalisch-poetisches Laboratorium ein Dachstübchen ist), der Nachbars Katze, in die er seit dem März verliebt ist, die chromatische Skala hinauf-

jammernd zärtliche Geständnisse. Nach elf Uhr wird es ruhiger; so lange bleib' ich sitzen, da ohnedies noch weißes Papier und Burgunder vorhanden, von dem ich gleich etwas genieße. — Es giebt, wie ich gehört habe, ein altes Gesetz, welches lärmenden Handwerkern verbietet, neben Gelehrten zu wohnen: sollten denn arme, bedrängte Komponisten, die noch dazu aus ihrer Begeisterung Gold münzen müssen, um ihren Lebensfaden weiter zu spinnen, nicht jenes Gesetz auf sich anwenden und die Schreihälse und Dudler aus ihrer Nähe verbannen können? Was würde der Maler sagen, dem man, indem er ein Ideal malte, lauter heterogene Fratzengesichter vorhalten wollte! Schlösse er die Augen, so würde er wenigstens ungestört das Bild in der Phantasie fortsetzen. Baumwolle in den Ohren hilft nicht, man hört doch den Mordspektakel; und dann die Idee, schon die Idee; jetzt singen sie — jetzt kommt das Horn ꝛc. der Teufel holt die sublimsten Gedanken! — Das Blatt ist richtig vollgeschrieben; auf dem vom Titel umgeschlagenen weißen Streifen will ich nur noch bemerken, warum ich hundertmal es mir vornahm, mich nicht mehr bei dem geheimen Rat quälen zu lassen, und warum ich hundertmal meinen Vorsatz brach. — Freilich ist es Röderleins herrliche Nichte, die mich mit Banden an dies Haus fesselt, welche die Kunst geknüpft hat. Wer einmal so glücklich war, die Schlußscene der Gluckschen Armida, oder die große Scene der Donna Anna im Don Giovanni von Fräulein Amalien zu hören, der wird begreifen, daß eine Stunde mit ihr am Piano Himmelsbalsam in die Wunden gießt, welche alle Mißtöne des ganzen Tages mir gequälten musikalischen Schulmeister schlugen. Röderlein, welcher weder an die Unsterblichkeit der Seele, noch an den Takt glaubt, hält sie für gänzlich unbrauchbar für die höhere Existenz in der Theegesellschaft, da sie in dieser durchaus nicht singen will, und denn doch wieder vor ganz gemeinen Leuten, z. B. simplen Musikern, mit einer Anstrengung singt, die ihr gar nicht einmal taugt: denn ihre langen, gehaltenen, schwellenden Harmonikatöne, welche mich in den Himmel tragen, hat sie, wie Röderlein meint, offenbar der Nachtigall abgehorcht, die eine unvernünftige Kreatur ist, nur in Wäldern lebt, und von dem Menschen, dem vernünftigen Herrn der Schöpfung, nicht nachgeahmt werden darf. Sie treibt ihre Rücksichtslosigkeit so weit, daß sie sich

zuweilen sogar von Gottlieb auf der Violine accompagnieren läßt, wenn sie Beethovensche oder Mozartsche Sonaten, aus denen kein Theeherr und Whistiker klug werden kann, auf dem Piano spielt. — Das war das letzte Glas Burgunder. — Gottlieb putzt mir die Lichter und scheint sich zu wundern über mein emsiges Schreiben. — Man hat ganz recht, wenn man diesen Gottlieb erst sechzehn Jahr alt schätzt. Das ist ein herrliches, tiefes Talent. Warum starb aber auch der Papa Thorschreiber so früh; und mußte denn der Vormund den Jungen in die Liverei stecken? — Als Rode hier war, lauschte Gottlieb im Vorzimmer, das Ohr an die Saalthüre gedrückt, und spielte ganze Nächte; am Tage ging er sinnend, träumend umher, und der rote Fleck am linken Backen ist ein treuer Abdruck des Solitärs am Finger der Röderleinschen Hand, die, wie man durch sanftes Streicheln den somnambülen Zustand hervorbringt, durch starkes Schlagen ganz richtig entgegengesetzt wirken wollte. Nebst andern Sachen habe ich ihm die Sonaten von Corelli gegeben; da hat er unter den Mäusen in dem alten Österleinschen Flügel auf dem Boden gewütet, bis keine mehr lebte, und mit Röderleins Erlaubnis auch das Instrument auf sein kleines Stübchen translocirt. — Wirf ihn ab, den verhaßten Bedientenrock, ehrlicher Gottlieb! und laß mich nach Jahren dich als den wackern Künstler an mein Herz drücken, der du werden kannst mit deinem herrlichen Talent, mit deinem tiefen Kunstsinn! — Gottlieb stand hinter mir und wischte sich die Thränen aus den Augen, als ich diese Worte laut aussprach. — Ich drückte ihm schweigend die Hand, wir gingen hinauf und spielten die Sonaten von Corelli.

---

2. **Ombra adorata!***)

Wie ist doch die Musik so etwas höchst Wunderbares, wie wenig vermag doch der Mensch ihre tiefen Geheimnisse zu ergründen! — Aber wohnt sie nicht in der Brust des Menschen

*) Wer kennt nicht Crescentinis herrliche Arie: Ombra adorata die er zu der Oper Romeo e Giulietta von Zingarelli komponierte und mit ganz eigenem Vortrage sang.

selbst und erfüllt sein Inneres so mit ihren holdseligen Erscheinungen, daß sein ganzer Sinn sich ihnen zuwendet und ein neues verklärtes Leben ihn schon hinieden dem Drange, der niederdrückenden Qual des Irdischen entreißt? — Ja, eine göttliche Kraft durchdringt ihn, und mit kindlichem, frommem Gemüt sich dem hingebend, was der Geist in ihm erregt, vermag er die Sprache jenes unbekannten romantischen Geisterreichs zu reden, und er ruft, unbewußt, wie der Lehrling, der in des Meisters Zauberbuch mit lauter Stimme gelesen, alle die herrlichen Erscheinungen aus seinem Innern hervor, daß sie in strahlenden Reihentänzen das Leben durchfliegen und jeden, der sie zu schauen vermag, mit unendlicher, unnennbarer Sehnsucht erfüllen. —

Wie war meine Brust so beengt, als ich in den Konzertsaal trat. Wie war ich so gebeugt von dem Drucke aller der nichtswürdigen Erbärmlichkeiten, die wie giftiges stechendes Ungeziefer den Menschen und wohl vorzüglich den Künstler in diesem armseligen Leben verfolgen und peinigen, daß er oft dieser ewig prickelnden Qual den gewaltsamen Stoß vorziehen würde, der ihn diesem und jedem andern irdischen Schmerze auf immer entzieht. — Du verstandest den wehmütigen Blick, den ich auf dich warf, mein treuer Freund! und hundertfältig sei es dir gedankt, daß du meinen Platz am Flügel einnahmst, indem ich mich in dem äußersten Winkel des Saals zu verbergen suchte. Welchen Vorwand hattest du denn gefunden, wie war es dir denn gelungen, daß nicht Beethovens große Symphonie in C moll, sondern nur eine kurze unbedeutende Ouverture irgend eines noch nicht zur Meisterschaft gelangten Komponisten aufgeführt wurde? — Auch dafür sei dir Dank gesagt aus dem Innersten meines Herzens. — Was wäre aus mir geworden, wenn, beinahe erdrückt von all' dem irdischen Elend, das rastlos auf mich einstürmte seit kurzer Zeit, nun Beethovens gewaltiger Geist auf mich zugeschritten wäre, und mich wie mit metallnen, glühenden Armen umfaßt und fortgerissen hätte in das Reich des Ungeheuern, des Unermeßlichen, das sich seinen donnernden Tönen erschließt. — Als die Ouverture in allerlei kindischem Jubel mit Pauken und Trompeten geschlossen hatte, entstand eine stille Pause, als erwarte man etwas recht Wichtiges. Das that mir wohl, ich schloß die Augen, und indem

ich in meinem Innern angenehmere Erscheinungen suchte, als die waren, die mich eben umgaben, vergaß ich das Konzert und mit ihm natürlicherweise auch seine ganze Einrichtung, die mir bekannt gewesen, da ich an den Flügel sollte. — Ziemlich lange mochte die Pause gedauert haben, als endlich das Ritornell einer Arie anfing. Es war sehr zart gehalten und schien in einfachen aber tief in das Innerste dringenden Tönen von der Sehnsucht zu reden, in der sich das fromme Gemüt zum Himmel aufschwingt und alles Geliebte wiederfindet, was ihm hienieden entrissen. — Nun strahlte wie ein himmlisches Licht die glockenhelle Stimme eines Frauenzimmers aus dem Orchester empor:

Tranquillo io sono, fra poco teco sarò mia vita!

Wer vermag die Empfindung zu beschreiben, die mich durchdrang! — Wie löste sich der Schmerz, der in meinem Innern nagte, auf in wehmütige Sehnsucht, die himmlischen Balsam in alle Wunden goß. — Alles war vergessen und ich horchte nur entzückt auf die Töne, die wie aus einer andern Welt niedersteigend mich tröstend umfingen. —

Ebenso einfach wie das Recitativ ist das Thema der folgenden Arie: Ombra adorata, gehalten; aber ebenso seelenvoll, eben so in das Innerste dringend spricht es den Zustand des Gemüts aus, das von der seligen Hoffnung, in einer höheren besseren Welt bald alles ihm Verheißene erfüllt zu sehen, sich über den irdischen Schmerz hinwegschwingt. — Wie reiht sich in dieser einfachen Komposition alles so kunstlos, so natürlich aneinander; nur in der Tonika und in der Dominante bewegen sich die Sätze, keine grelle Ausweichung, keine gesuchte Figur, der Gesang fließt dahin wie ein silberheller Strom zwischen leuchtenden Blumen. Aber ist dies nicht eben der geheimnisvolle Zauber, der dem Meister zu Gebote stand, daß er der einfachsten Melodie, der kunstlosesten Struktur, diese unbeschreibliche Macht der unwiderstehlichsten Wirkung auf jedes empfängliche Gemüt zu geben vermochte? In den wundervoll hell und klar tönenden Melismen fliegt die Seele mit raschem Fittig durch die glänzenden Wolken — es ist der jauchzende Jubel verklärter Geister. — Die Komposition verlangt wie jede, die so tief im Innern von dem Meister gefühlt wurde,

auch tief aufgefaßt und mit dem Gemüt, ich möchte sagen mit der rein ausgesprochenen Ahnung des Übersinnlichen, wie die Melodie es in sich trägt, vorgetragen zu werden. Auch wurde, wie der Genius des italienischen Gesanges es verlangt, sowohl in dem Recitativ als in der Arie auf gewisse Verzierungen gerechnet; aber ist es nicht schön, daß wie durch eine Tradition die Art, wie der Komponist, der hohe Meister des Gesanges, Crescentini, die Arie vortrug und verzierte, fortgepflanzt wird, so daß es wohl niemand wagen dürfte, ungestraft wenigstens fremdartige Schnörkel hineinzubringen? — Wie verständig, wie das Ganze belebend hat Crescentini diese zufälligen Verzierungen angebracht — sie sind der glänzende Schmuck, welcher der Geliebten holdes Antlitz verschönert, daß die Augen heller strahlen und höherer Purpur Lippe und Wangen färbt.

Aber was soll ich von dir sagen, du herrliche Sängerin! — Mit dem glühenden Enthusiasmus der Italiener rufe ich dir zu: du von dem Himmel Gesegnete!*) Denn wohl ist es der Segen des Himmels, der deinem frommen, innigen Gemüte vergönnt, das im Innersten Empfundene hell und herrlich klingend ertönen zu lassen. — Wie holde Geister haben mich deine Töne umfangen, und jeder sprach: „Richte dein Haupt auf, du Gebeugter! Ziehe mit uns in das ferne Land, wo der Schmerz keine blutende Wunde mehr schlägt, sondern die Brust, wie im höchsten Entzücken mit unnennbarer Sehnsucht erfüllt!“ —

Ich werde dich nie mehr hören; aber wenn die Nichtswürdigkeit auf mich zutritt, und mich für ihresgleichen haltend, den Kampf des Gemeinen mit mir bestehen, wenn die Albernheit mich betäuben, des Pöbels ekelhafter Hohn mich mit giftigem Stachel verletzen will, dann wird in deinen Tönen mir eine tröstende Geisterstimme zulispeln:

Tranquillo io sono; fra poco, teco sarò mia vita!

In einer nie gefühlten Begeisterung erhebe ich mich dann mächtigen Fluges über die Schmach des Irdischen; alle Töne,

---

*) Unserer deutschen Sängerin Häser, die sich nun leider der Kunst ganz entzogen, riefen die Italiener zu: che sei benedetta dal cielo!

die in der wunden Brust im Blute des Schmerzes erstarrt, leben auf, und bewegen und regen sich und sprühen wie funkelnde Salamander blitzend empor; und ich vermag sie zu fassen, zu binden, daß sie wie in einer Feuergarbe zusammenhaltend zum flammenden Bilde werden, das Deinen Gesang — Dich — verklärt und verherrlicht.

---

3. Gedanken über den hohen Wert der Musik.

Es ist nicht zu leugnen, daß in neuerer Zeit, dem Himmel sei's gedankt! der Geschmack der Musik sich immer mehr verbreitet, so daß es jetzt gewissermaßen zur guten Erziehung gehört, die Kinder auch Musik lernen zu lassen, weshalb man denn in jedem Hause, das nur irgend etwas bedeuten will, ein Klavier, wenigstens eine Guitarre findet. Nur wenige Verächter der gewiß schönen Kunst giebt es noch hie und da, und diesen eine tüchtige Lektion zu geben, das ist jetzt mein Vorsatz und Beruf.

Der Zweck der Kunst überhaupt ist doch kein anderer, als dem Menschen eine angenehme Unterhaltung zu verschaffen, und ihn so von den ernstern, oder vielmehr den einzigen ihm anständigen Geschäften, nämlich solchen, die ihm Brod und Ehre im Staat erwerben, auf eine angenehme Art zu zerstreuen, so daß er nachher mit gedoppelter Aufmerksamkeit und Anstrengung zu dem eigentlichen Zweck seines Daseins zurückkehren, d. h. ein tüchtiges Kammrad in der Walkmühle des Staats sein, und (ich bleibe in der Metapher) haspeln und sich trillen lassen kann. Nun ist aber keine Kunst zur Erreichung dieses Zwecks tauglicher, als die Musik. Das Lesen eines Romans oder Gedichts, sollte auch die Wahl so glücklich ausfallen, daß es durchaus nichts phantastisch Abgeschmacktes, wie mehrere der allerneuesten, enthält, und also die Phantasie, die eigentlich der schlimmste und mit aller Macht zu ertötende Teil unserer Erbsünde ist, nicht im mindesten anregt — dieses Lesen, meine ich, hat doch das Unangenehme, daß man gewissermaßen genötigt wird, an das zu denken, was man liest: dies ist aber offenbar dem Zweck der Zerstreuung entgegen. Dasselbe gilt von dem Vorlesen in der Art, daß, die Aufmerksamkeit ganz davon abwendend, man

sehr leicht einschläft, oder in ernste Gedanken sich vertieft, die, nach der von jedem ordentlichen Geschäftsmanne zu beobachtenden Geistesdiät, cyklisch eine Weile ruhen müssen. Das Beschauen eines Gemäldes kann nur sehr kurz dauern: denn das Interesse ist ja doch verloren, sobald man erraten hat, was es vorstellen soll. — Was nun aber die Musik betrifft, so können nur jene heillosen Verächter dieser edeln Kunst leugnen, daß eine gelungene Komposition, d. h. eine solche, die sich gehörig in Schranken hält, und eine angenehme Melodie nach der andern folgen läßt, ohne zu toben, oder sich in allerlei kontrapunktischen Gängen und Auflösungen närrisch zu geberden, einen wunderbar bequemen Reiz verursacht, bei dem man des Denkens ganz überhoben ist, oder der doch keinen ernsten Gedanken aufkommen, sondern mehrere ganz leichte, angenehme — von denen man nicht einmal sich bewußt wird, was sie eigentlich enthalten, gar lustig wechseln läßt. Man kann aber weiter gehen und fragen: wem ist es verwehrt, auch während der Musik mit dem Nachbar ein Gespräch über allerlei Gegenstände der politischen und moralischen Welt anzuknüpfen, und so einen doppelten Zweck auf eine angenehme Weise zu erreichen? Im Gegenteil ist dies gar sehr anzuraten, da die Musik, wie man in allen Konzerten und musikalischen Cirkeln zu bemerken Gelegenheit haben wird, das Sprechen ungemein erleichtert.*) In den Pausen ist alles still, aber mit der Musik fängt der Strom der Rede an zu brausen und schwillt mit den Tönen, die hineinfallen, immer mehr und mehr an. Manches Frauenzimmer, deren Rede sonst, nach jenem Ausspruch: Ja, ja! und Nein, nein! ist, gerät während der Musik in das Übrige, was nach demselben Ausspruch zwar vom Übel sein soll, hier aber offenbar vom Guten ist, da ihr deshalb manchmal ein Liebhaber oder gar ein Ehegemahl, von der Süßigkeit der ungewohnten Rede berauscht, ins Garn fällt. — Himmel, wie unabsehbar sind die Vorteile einer schönen Musik! — Euch, ihr heillosen Verächter der edlen Kunst, führe ich nun in den häuslichen Zirkel, wo der Vater, müde von den ernsten Geschäften des Tages, im Schlafrock und in Pantoffeln fröhlich

---

*) Im Orig.: (Kant, der dies nur von der Tafelmusik behauptete, ist einseitig, wie der gute Mann öfters war.)

und guten Muts zum Murki seines ältesten Sohnes seine Pfeife raucht. Hat das ehrliche Röschen nicht bloß seinetwegen den Dessauer Marsch und „blühe, liebes Veilchen“ einstudiert, und trägt sie es nicht so schön vor, daß der Mutter die hellen Freudenthränen auf den Strumpf fallen, den sie eben stopft? Würde ihm nicht endlich das hoffnungsvolle, aber ängstliche Gequäke des jüngsten Sprößlings beschwerlich fallen, wenn nicht der Klang der lieben Kindermusik das Ganze im Ton und Takt hielte? — Ist dein Sinn aber ganz dieser häuslichen Idylle, dem Triumph der einfachen Natur, verschlossen, so folge mir in jenes Haus mit hellerleuchteten Spiegelfenstern. Du trittst in den Saal; die dampfende Theemaschine ist der Brennpunkt, um den sich die eleganten Herren und Damen bewegen. Spieltische werden gerückt, aber auch der Deckel des Fortepiano fliegt auf, und auch hier dient die Musik zur angenehmen Unterhaltung und Zerstreuung. Gut gewählt, hat sie durchaus nichts Störendes, denn selbst die Kartenspieler, obschon mit etwas Höherem, mit Gewinn und Verlust beschäftigt, dulden sie willig. — Was soll ich endlich von den großen, öffentlichen Konzerten sagen, die die herrlichste Gelegenheit geben, musikalisch begleitet, diesen oder jenen Freund zu sprechen; oder, ist man noch in den Jahren des Übermuts, mit dieser oder jener Dame süße Worte zu wechseln — wozu ja sogar die Musik noch ein schickliches Thema geben kann. Diese Konzerte sind die wahren Zerstreuungsplätze für den Geschäftsmann, und dem Theater sehr vorzuziehen, da dieses zuweilen Vorstellungen giebt, die den Geist unerlaubterweise auf etwas ganz Nichtiges und Unwahres fixieren, so daß man Gefahr läuft, in die Poesie hineinzugeraten, wovor sich denn doch jeder, dem seine bürgerliche Ehre am Herzen liegt, hüten muß! — Kurz, es ist, wie ich gleich anfangs erwähnte, ein entscheidendes Zeichen, wie sehr man jetzt die wahre Tendenz der Musik erkennt, daß sie so fleißig und mit so vielem Ernst getrieben und gelehrt wird. Wie zweckmäßig ist es nicht, daß die Kinder, sollten sie auch nicht das mindeste Talent zur Kunst haben, worauf es ja auch eigentlich gar nicht ankommt, doch zur Musik angehalten werden, um so, wenn sie sonst noch nicht obligat in der Gesellschaft wirken dürfen, doch wenigstens das Ihrige zur Unterhaltung und Zerstreuung beitragen zu können. — Wohl ein

glänzender Vorzug der Musik vor jeder andern Kunst ist es auch, daß sie in ihrer Reinheit (ohne Beimischung der Poesie) durchaus moralisch und daher in keinem Fall von schädlichem Einfluß auf die zarte Jugend ist. Jener Polizeidirektor attestierte keck dem Erfinder eines neuen Instruments, daß darin nichts gegen den Staat, die Religion und die guten Sitten enthalten sei, mit derselben Keckheit kann jeder Musikmeister dem Papa und der Mama im voraus versichern, die neue Sonate enthalte nicht einen unmoralischen Gedanken. Werden die Kinder älter, so versteht es sich von selbst, daß sie von der Ausübung der Kunst abstrahieren müssen, da für ernste Männer so etwas sich nicht wohl schicken will, und Damen darüber sehr leicht höhere Pflichten der Gesellschaft ꝛc. versäumen können. Diese genießen dann das Vergnügen der Musik nur passiv, indem sie sich von Kindern oder Künstlern von Profession vorspielen lassen. — Aus der richtig angegebenen Tendenz der Kunst fließt auch von selbst, daß die Künstler, d. h. diejenigen Personen, welche (freilich thöricht genug!) ihr ganzes Leben einem, nur zur Erholung und Zerstreuung dienenden Geschäfte widmen, als ganz untergeordnete Subjekte zu betrachten und nur darum zu dulden sind, weil sie das miscere utili dulce in Ausübung bringen. Kein Mensch von gesundem Verstande und gereiften Einsichten wird den besten Künstler so hoch schätzen, als den wackern Kanzellisten, ja den Handwerksmann, der das Polster stopfte, worauf der Rat in der Schoßstube, oder der Kaufmann im Comptoir sitzt, da hier das Notwendige, dort nur das Angenehme beabsichtigt wird. Wenn man daher mit dem Künstler höflich und freundlich umgeht, so ist das nur eine Folge unserer Kultur und unserer Bonhommie, die uns ja auch mit Kindern und andern Personen, die Spaß machen, schön thun und tändeln läßt. Manche von diesen unglücklichen Schwärmern sind zu spät aus ihrem Irrtum erwacht und darüber wirklich in einigen Wahnsinn verfallen, welches man aus ihren Äußerungen über die Kunst sehr leicht abnehmen kann. Sie meinen nämlich, die Kunst ließe dem Menschen sein höheres Princip ahnen und führe ihn aus dem thörichten Thun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen

diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei, die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskritta der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der — Bäume, der Blumen, der Tiere, der Steine, der Gewässer! — Die ganz unnützen Spielereien des Kontrapunkts, die den Zuhörer gar nicht aufheitern und so den eigentlichen Zweck der Musik ganz verfehlen, nennen sie schauerlich geheimnisvolle Kombinationen, und sind im stande, sie mit wunderlich verschlungenen Moosen, Kräutern und Blumen zu vergleichen. Das Talent, oder in der Sprache dieser Thoren, der Genius der Musik, glühe, sagen sie, in der Brust des die Kunst übenden und hegenden Menschen, und verzehre ihn, wenn das gemeinere Princip den Funken künstlich überbauen oder ableiten wolle, mit unauslöschlichen Flammen. Diejenigen, welche denn doch, wie ich es erst ausgeführt habe, ganz richtig über die wahre Tendenz der Kunst, und der Musik insbesondere, urteilen, nennen sie unwissende Frevler, die ewig von dem Heiligtum des höhern Seins ausgeschlossen bleiben müßten, und beurkunden dadurch ihre Tollheit. Denn ich frage mit Recht: wer ist besser daran, der Staatsbeamte, der Kaufmann, der von seinem Gelde Lebende, der gut ißt und trinkt, gehörig spazieren fährt, und den alle Menschen mit Ehrfurcht grüßen, oder der Künstler, der sich ganz kümmerlich in seiner phantastischen Welt behelfen muß? Zwar behaupten jene Thoren, daß es eine ganz besondere Sache um die poetische Erhebung über das Gemeine sei, und manches Entbehren sich dann umwandle in Genuß: allein die Kaiser und Könige im Irrenhause mit der Strohkrone auf dem Haupt sind auch glücklich! Der beste Beweis, daß alle jene Floskeln nichts in sich tragen, sondern nur den innern Vorwurf, nicht nach dem Soliden gestrebt zu haben, beschwichtigen sollen, ist dieser, daß beinahe kein Künstler es aus reiner, freier Wahl wurde, sondern sie entstanden und entstehen noch immer aus der ärmern Klasse. Von unbegüterten, obskuren Eltern, oder wieder von Künstlern geboren, machte sie die Not, die Gelegenheit, der Mangel an Aussicht auf ein Glück in den eigentlichen nützlichen Klassen, zu dem, was sie wurden. Dies wird denn auch jenen Phantasten

zum Trotz ewig so bleiben. Sollte nämlich eine begüterte Familie höheren Standes so unglücklich sein, ein Kind zu haben, das ganz besonders zur Kunst organisiert wäre, oder das, nach dem lächerlichen Ausdruck jener Wahnwitzigen, den göttlichen Funken, der im Widerstande verzehrend um sich greift, in der Brust trüge; sollte es wirklich ins Phantasieren für Kunst und Künstlerleben geraten: so wird ein guter Erzieher durch eine kluge Geistesdiät, z. B. durch das gänzliche Entziehen aller phantastischen, übertreibenden Kost (Poesien, und sogenannter starker Kompositionen, von Mozart, Beethoven 2c.), sowie durch die fleißig wiederholte Vorstellung der ganz subordinierten Tendenz jeder Kunst und des ganz untergeordneten Standes der Künstler ohne allen Rang, Titel und Reichtum, sehr leicht das verirrte junge Subjekt auf den rechten Weg bringen, so daß es am Ende eine rechte Verachtung gegen Kunst und Künstler spürt, die als wahres Remedium gegen jede Excentrizität nie weit genug getrieben werden kann. — Den armen Künstlern, die noch nicht in den oben beschriebenen Wahnwitz verfallen sind, glaube ich wirklich nicht übel zu raten, wenn ich ihnen, um sich doch nur etwas aus ihrer zwecklosen Tendenz herauszureißen, vorschlage, noch nebenher irgend ein leichtes Handwerk zu erlernen: sie werden gewiß dann schon als nützliche Mitglieder des Staats etwas gelten. Mir hat ein Kenner gesagt, ich hätte eine geschickte Hand zum Pantoffelmachen, und ich bin nicht abgeneigt, mich als Prototypus in die Lehre bei dem hiesigen Pantoffelmachermeister Schnabler, der noch dazu mein Herr Pate ist, zu begeben.

Das überlesend, was ich geschrieben, finde ich den Wahnwitz mancher Musiker sehr treffend geschildert, und mit einem heimlichen Grausen fühle ich mich mit ihnen verwandt. Der Satan raunt mir ins Ohr, daß ihnen manches so redlich Gemeinte wohl gar als heillose Ironie erscheinen könne; allein ich versichere nochmals: gegen euch, ihr Verächter der Musik, die ihr das erbauliche Singen und Spielen der Kinder unnützes Quinkelieren nennt, und die Musik als eine geheimnisvolle, erhabene Kunst nur ihrer würdig hören wollt, gegen euch waren meine Worte gerichtet, nnd mit ernster Waffe in der Hand habe ich euch bewiesen, daß die Musik eine herrliche, nützliche Erfindung des aufgeweckten Tubalkain sei, welche die Menschen aufheitere, zerstreue, und daß sie

so das häusliche Glück, die erhabenste Tendenz jedes kultivierten Menschen, auf eine angenehme, befriedigende Weise befördere.

---

4. Beethoven.

a) Instrumentalmusik.

1. Symphonie Nr. 5 Op. 67.

Rec. hat eins der wichtigsten Werke des Meisters, dem als Instrumental-Komponisten jetzt wohl keiner den ersten Rang bestreiten wird, vor sich; er ist durchdrungen von dem Gegenstande, worüber er sprechen soll, und niemand mag es ihm verargen, wenn er, die Grenzen der gewöhnlichen Beurteilungen überschreitend, alles das in Worte zu fassen strebt, was er bei jener Komposition tief im Gemüte empfand. —

Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? — Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. — Orpheus' Lyra öffnete die Thore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgiebt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.

Habt ihr dies eigentümliche Wesen auch wohl nur geahnt, ihr armen Instrumental-Komponisten, die ihr euch mühsam abquältet, bestimmte Empfindungen, ja sogar Begebenheiten darzustellen? — Wie konnte es euch denn nur einfallen, die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln? Eure Sonnaufgänge, eure Gewitter, eure Batailles des trois Empereurs 2c. waren wohl gewiß gar lächerliche Verirrungen und sind wohlverdienter Weise mit gänzlichem Vergessen bestraft.

In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik, wie das wunderbare Elixir der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden

Trank köstlicher und herrlicher machen. Jede Leidenschaft — Liebe — Haß — Zorn — Verzweiflung ꝛc. wie die Oper sie uns giebt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen.

So stark ist der Zauber der Musik, und immer mächtiger werdend mußte er jede Fessel einer andern Kunst zerreißen. — Gewiß nicht allein in der Erleichterung der Ausdrucksmittel (Vervollkommnung der Instrumente, größere Virtuosität der Spieler), sondern in dem tieferen innigeren Erkennen des eigentümlichen Wesens der Musik liegt es, daß geniale Komponisten die Instrumental-Musik zu der jetzigen Höhe erhoben.

Mozart und Haydn, die Schöpfer der jetzigen Instrumental-Musik, zeigten uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innerstes Wesen, ist — Beethoven! — Die Instrumental-Kompositionen aller drei Meister atmen einen gleichen romantischen Geist, welches in dem gleichen innigen Eingreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt, der Charakter ihrer Kompositionen unterscheidet sich jedoch merklich. — Der Ausdruck eines kindlichen heitern Gemüts herrscht in Haydns Kompositionen. Seine Symphonien führen uns in unabsehbare grüne Haine, in ein lustiges buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber; lachende Kinder, hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen. Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit, wie vor der Sünde, in ewiger Jugend; kein Leiden, kein Schmerz, nur ein süßes wehmütiges Verlangen nach der geliebten Gestalt, die in der Ferne im Glanz des Abendrotes daher schwebt, nicht näher kommt, nicht verschwindet, und so lange sie da ist, wird es nicht Nacht, denn sie selbst ist das Abendrot, von dem Berg und Hain erglühen.

In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. Furcht umfängt uns, aber, ohne Marter, ist sie mehr Ahnung des Unendlichen.

Liebe und Wehmut tönen in holden Geisterstimmen; die Nacht*) geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaus-

*) Allg. Mus. Ztg.: Die Macht der Geisterwelt geht auf ꝛc.

sprechlicher Sehnsucht ziehen wir nach den Gestalten, die freundlich uns in ihre Reihen winkend in ewigem Sphärentanze durch die Wolken fliegen. (Mozarts Symphonie in Es dur unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt.)

So öffnet uns auch Beethovens Instrumental-Musik das Reich des Ungeheuern und Unermeßlichen. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf- und abwogen, enger und enger uns einschließen und alles in uns vernichten, nur nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht; und nur in diesem Schmerz, der Liebe, Hoffnung, Freude, in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklange aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher! — Der romantische Geschmack ist selten, noch seltener das romantische Talent, daher giebt es wohl so wenige, die jene Lyra, deren Ton das wundervolle Reich des Romantischen aufschließt, anzuschlagen vermögen.

Haydn faßt das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf; er ist kommensurabler, faßlicher für die Mehrzahl.

Mozart nimmt mehr das Übermenschliche, das Wunderbare, welches im innern Geiste wohnt, in Anspruch.

Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist. Er ist daher ein rein romantischer Komponist, und mag es nicht daher kommen, daß ihm Vokalmusik, die den Charakter des unbestimmten Sehnens nicht zuläßt, sondern nur durch Worte bestimmte Affekte, als in dem Reiche des Unendlichen empfunden, darstellt, weniger gelingt?
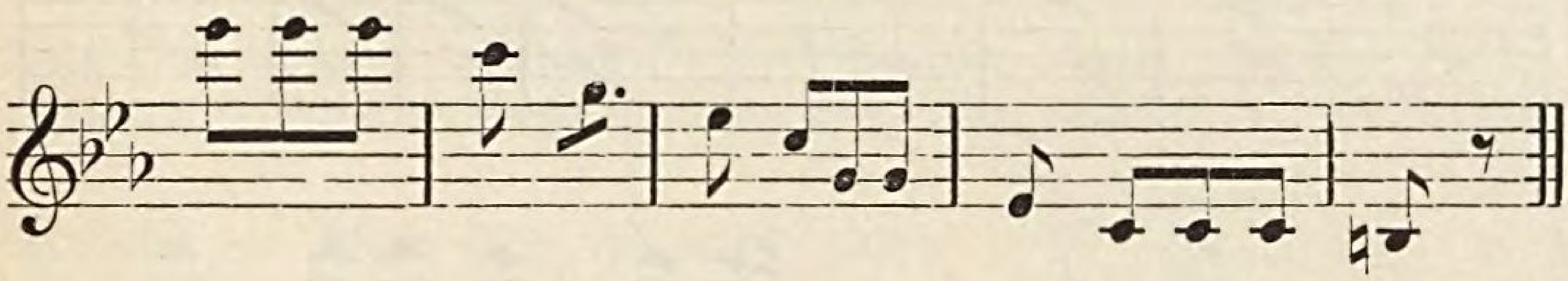
Den musikalischen Pöbel drückt Beethovens mächtiger Genius; er will sich vergebens dagegen auflehnen. — Aber die weisen Richter, mit vornehmer Miene um sich schauend, versichern: man könne es ihnen als Männer von großem Verstande und tiefer Einsicht aufs Wort glauben, es fehle dem guten B. nicht im mindesten an einer sehr reichen, lebendigen Phantasie, aber er verstehe sie nicht zu zügeln! Da wäre denn nun von Auswahl

und Formung der Gedanken gar nicht die Rede, sondern er werfe nach der sogenannten genialen Methode alles so hin, wie es ihm augenblicklich die im Feuer arbeitende Phantasie eingebe. Wie ist es aber, wenn nur Eurem schwachen Blick der innere tiefe Zusammenhang jeder Beethovenschen Komposition entgeht? Wenn es nur an euch liegt, daß ihr des Meisters, dem Geweihten verständliche, Sprache nicht versteht, wenn euch die Pforte des innersten Heiligtums verschlossen blieb? In Wahrheit, der Meister, an Besonnenheit Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen, trennt sein Ich von dem innern Reich der Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herr. Ästhetische Meßkünstler haben oft im Shakespeare über gänzlichen Mangel innerer Einheit und inneren Zusammenhanges geklagt, indem dem tieferen Blick ein schöner Baum, Blätter, Blüten und Früchte aus einem Keim treibend, erwächst; so entfaltet sich auch nur durch ein sehr tiefes Eingehen in die innere Struktur Beethovenscher Instrumental-Musik die hohe Besonnenheit, welche vom wahren Genie unzertrennlich ist und von dem anhaltenden Studium der Kunst genährt wird. Tief im Gemüte trägt Beethoven die Romantik der Musik, die er mit hoher Genialität und Besonnenheit in seinen Werken ausspricht. Lebhafter hat Rec. das nie gefühlt, als bei der vorliegenden Symphonie, die in einem bis zum Ende fortsteigenden Klimax jene Romantik Beethovens mehr als irgend ein anderes seiner Werke entfaltet und den Zuhörer unwiderstehlich fortreißt in das wundervolle Geisterreich des Unendlichen.

Das erste Allegro, $^2/_4$ Takt C moll, fängt mit dem nur aus zwei Takten bestehenden Hauptgedanken, der in der Folge, mannigfach gestaltet, immer wieder durchblickt, an. Im zweiten Takt eine Fermate; beide Male nur Saiten-Instrumente und Klarinetten. Noch ist nicht einmal die Tonart entschieden; der Zuhörer vermutet Es dur. Die zweite Violine fängt wieder den Hauptgedanken an, im zweiten Takt entscheidet nun der Grundton C, den Violoncelle und Fagotte anschlagen, die Tonart C moll, indem Bratsche und erste Violine in Nachahmungen eintreten, bis diese endlich dem Hauptgedanken zwei Takte anreihet, die dreimal wiederholt (zum letzten Male mit einfallendem ganzen Orchester) und in eine Fermate auf der Dominante ausgehend, des Zuhörers Gemüt, das Unbekannte, Geheimnis-

volle ahnen lassen. Der Anfang des Allegros bis zu diesem Ruhepunkt entscheidet den Charakter des ganzen Stückes.
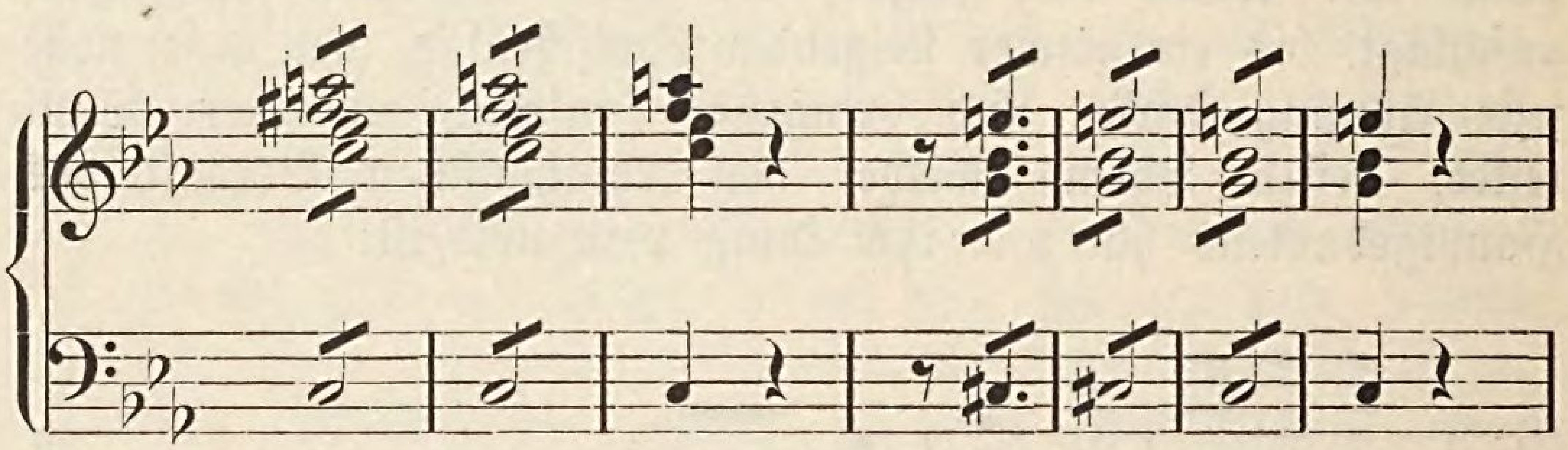
Nach dieser Fermate imitieren, in der Tonika verweilend, den Hauptgedanken Violinen und Bratsche, während der Baß dann und wann eine Figur, die jenen Gedanken nachahmt, anschlägt, bis ein immer steigender Zwischensatz, der aufs neue jene Ahnung stärker und dringender aufregt, zu einem Tutti leitet, dessen Thema wieder den rhythmischen Verhalt des Hauptgedankens hat und ihm innig verwandt ist:

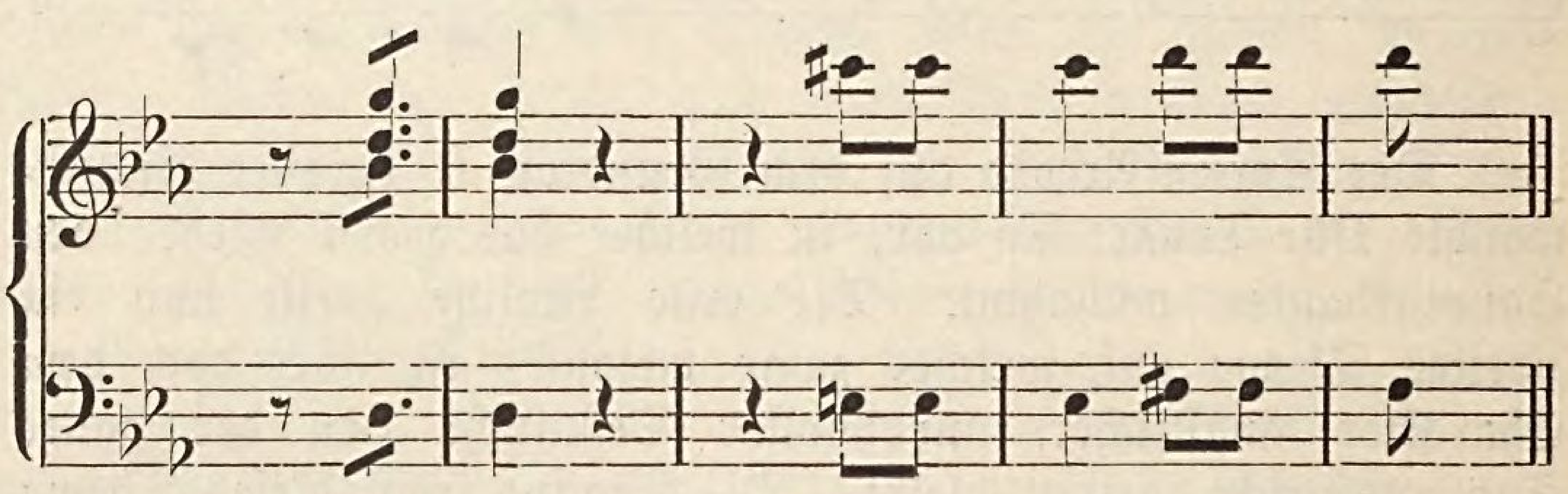


Der Sexten=Accord auf dem Grundton D bereitet die verwandte Dur-Tonart Es vor, in welcher das Horn wieder den Hauptgedanken nachahmt. Die erste Violine greift nun ein zweites Thema auf, welches zwar melodiös ist, aber doch dem Charakter ängstlicher, unruhvoller Sehnsucht, den der ganze Satz ausspricht, getreu bleibt. Die Violine trägt dieses Thema abwechselnd mit der Klarinette vor, und allemal im dritten Takte schlägt der Baß jene erst erwähnte Nachahmung des Hauptgedankens an, wodurch dies Thema wieder ganz in das kunstvolle Gewebe des Ganzen verflochten wird. In der weiteren Fortführung dieses Themas wiederholen die erste Violine und das Violoncell in der Tonart Es moll eine aus zwei Takten bestehende Figur fünfmal, während die Bässe chromatisch aufwärts steigen, bis endlich ein neuer Zwischensatz zum Schluß führt, in welchem die Blasinstrumente das erste Tutti in Es dur wiederholen und endlich das ganze Orchester mit der oft erwähnten Nachahmung des Hauptthemas im Basse in Es dur schließt.

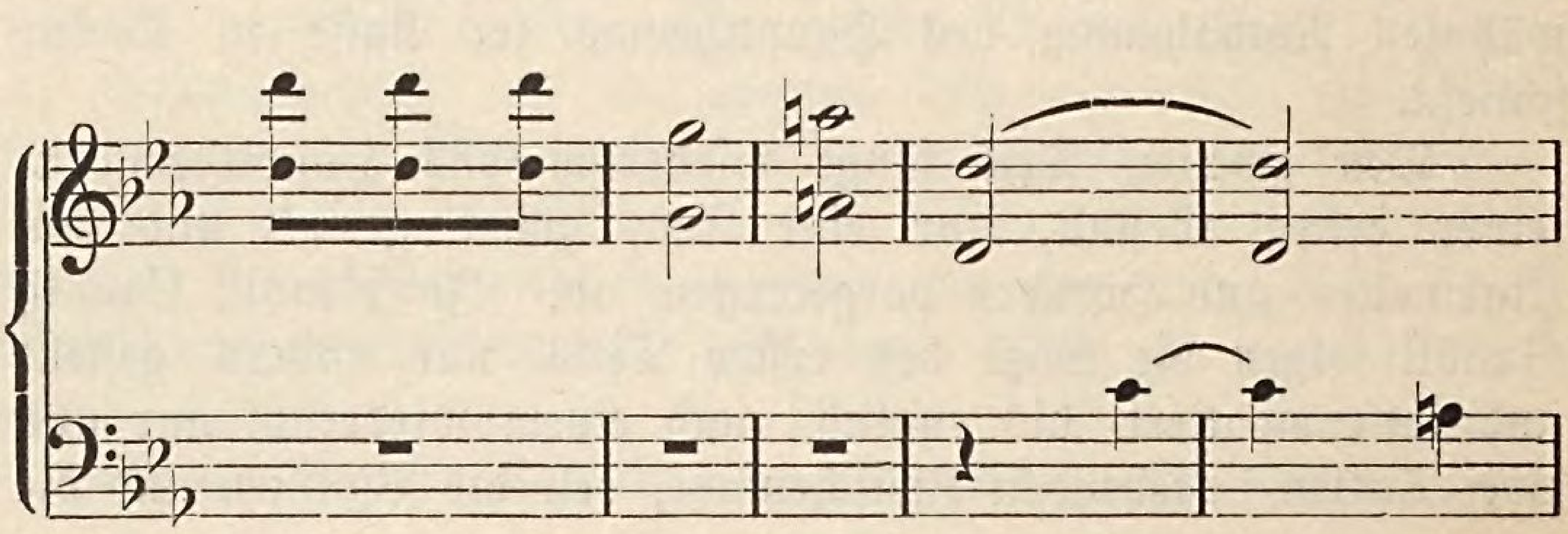
Den zweiten Teil fängt wiederum das Hauptthema in seiner ersten Gestalt, nur eine Terz höher gerückt und von Klarinetten und Hörnern vorgetragen, an. In F moll, C moll, G moll folgen die Sätze des ersten Teils, nur anders gestellt und instrumentiert, bis endlich, nach einem wiederum nur aus zwei Takten bestehenden Zwischensatze, den die Violinen und die

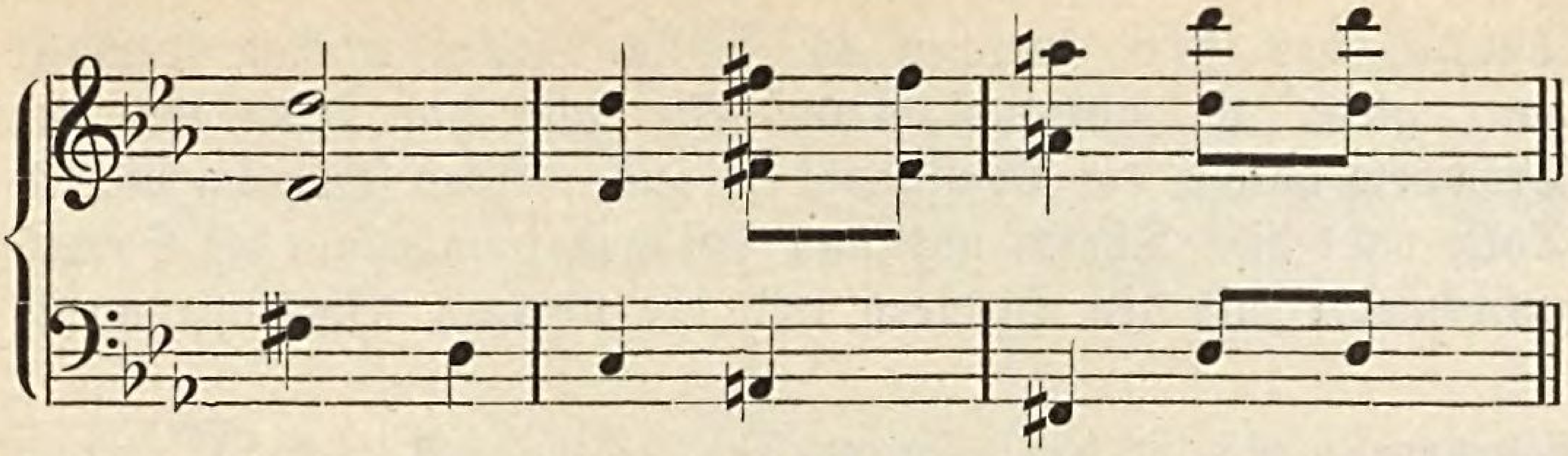
Blasinstrumente wechselweise aufgreifen, während die Violoncells eine Figur in der Gegenbewegung ausführen und die Bässe aufwärts steigen, folgende Accorde des ganzen Orchesters eintreten:
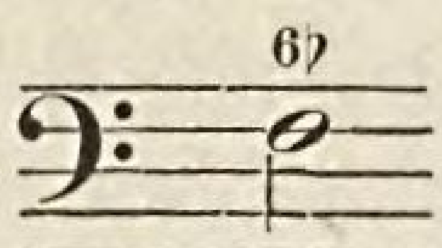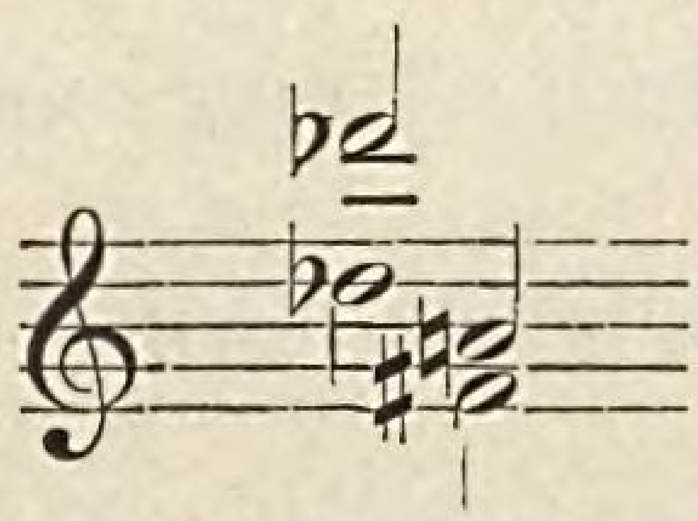




Es sind Laute, womit sich die Brust, von Ahnungen des Ungeheuren gepreßt und beängstigt, gewaltsam Luft macht; und wie eine freundliche Gestalt, die glänzend, die tiefe Nacht erleuchtend, durch die Wolken zieht, tritt nun ein Thema ein, das im 58. Takte des ersten Teils von dem Horn in Es dur nur berührt wurde. Erst in G dur, dann in C dur, tragen die Violinen alla 8va dieses Thema vor, während die Bässe eine abwärts steigende Figur ausführen, die gewissermaßen an den im 44. Takte des ersten Teils vorgekommenen Tuttisatz erinnert.



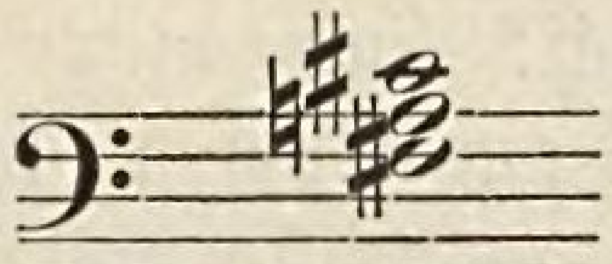


Die Blasinstrumente fangen dies Thema in F moll Fortissimo an, aber nach dem dritten Takte ergreifen die Saiten-Instrumente die beiden letzten Takte, und diese Takte imitierend wechseln Saiten- und Blasinstrumente noch fünfmal, dann schlagen sie wieder wechselsweise und immer diminuendo einzelne Accorde an. Nach dem Sexten-Accorde  hätte Rez. bei der weiteren Accordenfolge Ges moll erwartet, das dann, wenn auf die Art, wie es hier geschieht, nach G dur moduliert werden sollte, enharmonisch in Fis moll verwechselt werden konnte. Die Blasinstrumente, welche den Accord, der jener Sexte folgt, anschlagen, sind aber geschrieben:

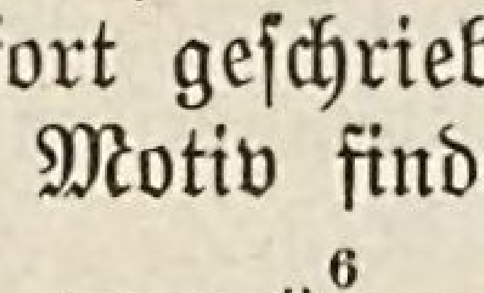
Flauti
Clarinetti
Fagotti

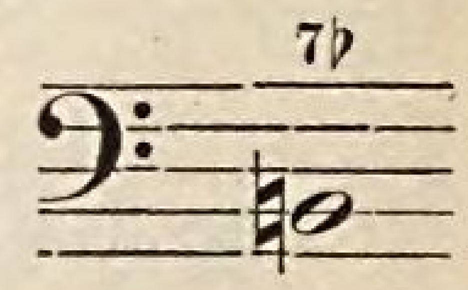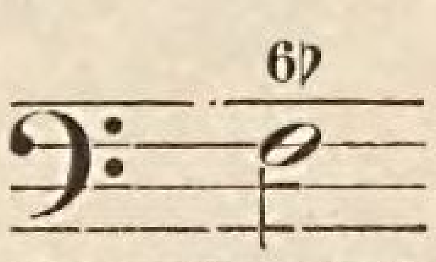
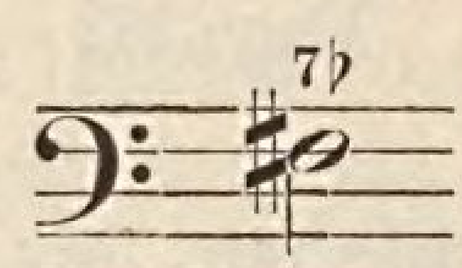


Gleich darauf schlagen die Saiteninstrumente den Fis moll-Accord an,
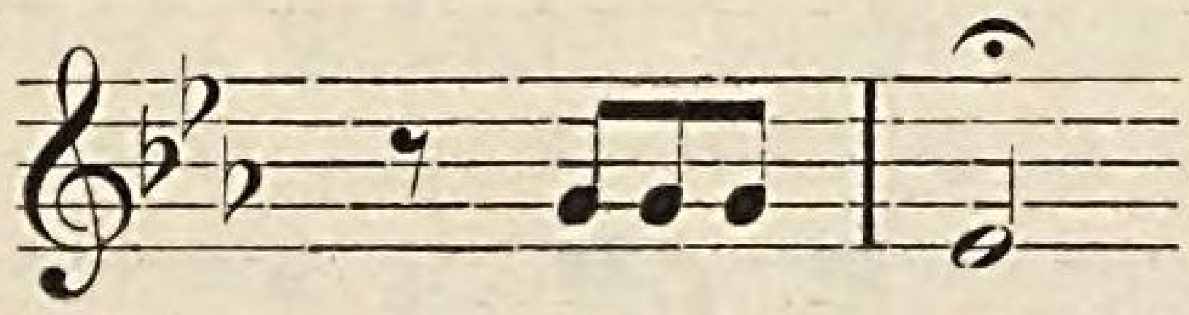


der von ihnen und von den Blasinstrumenten dann noch abwechselnd immer einen Takt hindurch viermal wiederholt wird. Die Accorde der Blasinstrumente sind immer fort geschrieben, wie es oben angeführt wurde, wozu Rec. kein Motiv finden kann.

Nun folgt ebenso der Sexten-Accord  immer schwächer und schwächer. Das wirkt wieder ahnungsvoll und schauerlich! — Das ganze Orchester bricht nun mit einem

Thema, das dem, welches 41 Takte vorher eintrat, beinahe ganz gleich ist, unisono G dur ein, nur die Flöte und die Trompete halten die Dominante D aus. Aber schon im vierten Takte ruht dies Thema und nun schlagen pianissimo die Saiteninstrumente mit den Hörnern und die übrigen Blasinstrumente siebenmal wechselnd den verminderten Septimen-Accord  an; dann ergreifen die Bässe den ersten Hauptgedanken im zweiten Takte, die übrigen Instrumente unisono; so imitieren sich Baß und Oberstimme fünf Takte hindurch, alsdann vereinigen sie sich drei Takte lang, im vierten Takte fällt das ganze Orchester mit Pauken und Trompeten im Hauptthema, in seiner ursprünglichen Gestalt, ein. Der erste Teil wird nun mit geringen Abweichungen wiederholt; das Thema, welches dort in Es dur begann, tritt jetzt in C dur ein, und führt zum Schlusse in C dur jubelnd mit Pauken und Trompeten. Indessen mit diesem Schlusse selbst wendet sich der Satz nach F moll. Fünf Takte hindurch mit vollem Orchester der Sexten-Accord:  Klarinetten, Fagotten und Hörner schlagen piano eine Imitation des Hauptgedankens nach. Einen Takt, General-Pause, dann sechs Takte, hierdurch alle  Blasinstrumente schlagen wie zuvor nach: und nun ergreifen die Bratschen, Violoncells und Fagotte ein Thema, welches im zweiten Teile früher in G dur vorkam, während die Violinen, im dritten Takt unisono eintretend, einen neuen Gegensatz ausführen. Der Satz bleibt jetzt in C moll und mit geringen Veränderungen wird das Thema, welches im ersten Teil Takt 71 anfing, von den Violinen erst allein, dann mit den Blasinstrumenten wechselnd wiederholt. Immer näher und näher rücken sie zusammen, erst einen Takt, dann einen halben Takt; es ist ein Drängen und Treiben — ein schwellender Strom, dessen Wellen höher und höher schlagen, — bis sie endlich 24 Takte vor dem Schlusse den Anfang des Allegros nochmals wiederholen. Es

folgt ein Orgelpunkt, zu dem das Thema imitiert wird, bis endlich stark und kräftig der ganze Schluß folgt.
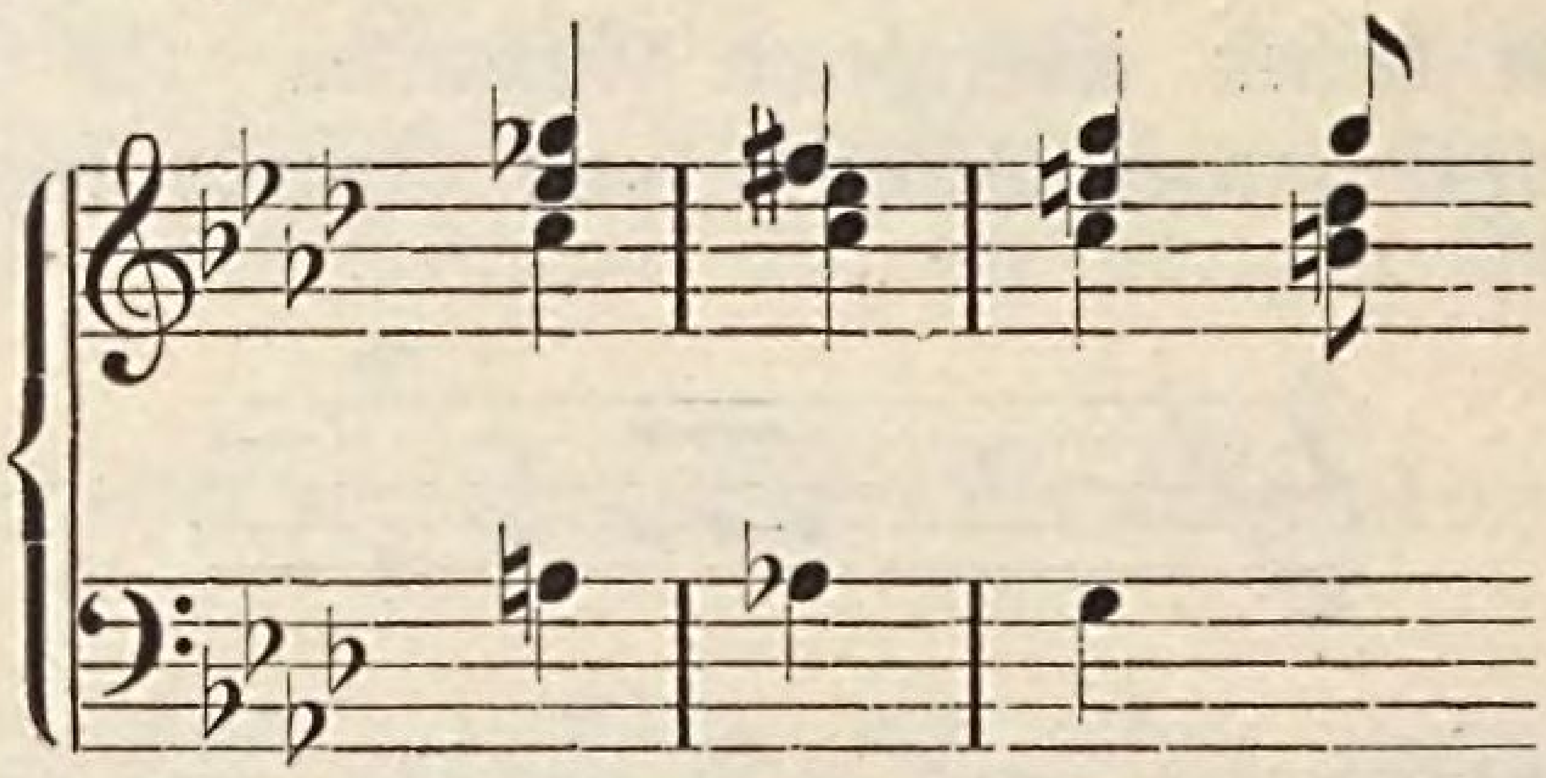
Es giebt keinen einfacheren Gedanken, als den, welchen der Meister dem ganzen Allegro zum Grunde legte
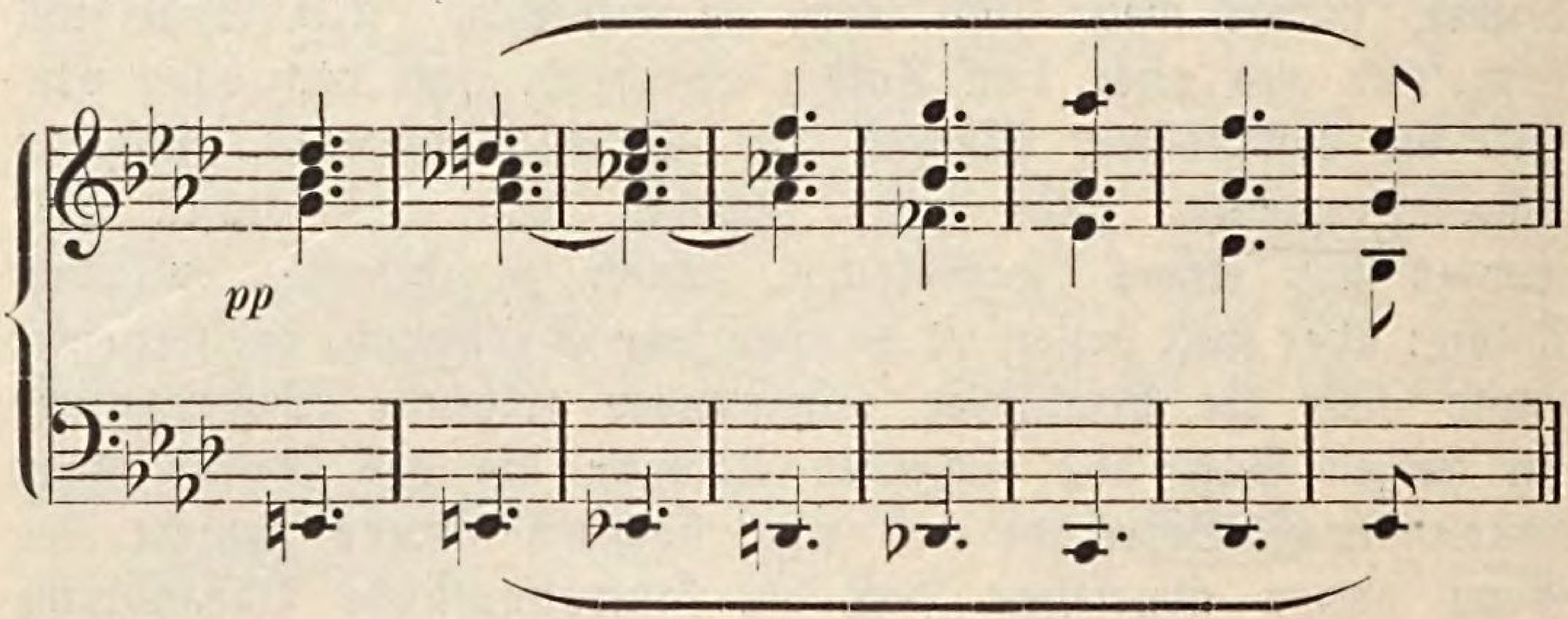


und mit Bewunderung wird man gewahr, wie er alle Nebengedanken, alle Zwischensätze, durch rhythmischen Verhalt jenem einfachen Thema so anzureihen wußte, daß sie nur dazu dienten, den Charakter des Ganzen, den jenes Thema nur andeuten konnte, immer mehr und mehr zu entfalten. Alle Sätze sind kurz, nur aus zwei, drei Takten bestehend, und noch dazu verteilt im beständigen Wechsel der Saiteninstrumente und der Blasinstrumente. Man sollte glauben, daß aus solchen Elementen nur etwas Zerstückeltes, schwer zu fassendes entstehen könnte: aber statt dessen ist es eben jene Einrichtung des Ganzen, sowie auch die beständige aufeinander folgende Wiederholung der kurzen Sätze und einzelner Accorde, die das Gefühl einer unnennbaren Sehnsucht bis zum höchsten Grade steigert. — Ganz davon abgesehen, daß die kontrapunktische Behandlung von tiefem Studium der Kunst zeigt, so sind es auch die Zwischensätze und die beständigen Anspielungen auf das Hauptthema, welche darthun, wie der Meister das Ganze mit allen den charaktervollen Zügen nicht allein im Geist auffaßte, sondern auch durchdachte.

Wie eine holde Geisterstimme, die unsere Brust mit Trost und Hoffnung erfüllt, tönt hierauf das liebliche (und doch gehaltvolle) Thema von dem Andante in As dur $^3/_8$ Takt, welches Bratsche und Violoncello vortragen. Die weitere Ausführung des Andante erinnert an mehrere Mittelsätze in Haydnschen Symphonien, indem hier, sowie es dort oft zu geschehen pflegt, das Hauptthema nach eingetretenen Zwischensätzen auf mannigfache Weise variiert wird. An Originalität ist es dem ersten Allegro nicht gleichzustellen, wiewohl der Gedanke, immer zwischen hindurch ins As dur einen pomphaften Satz aus C dur mit Pauken und Trompeten eintreten zu lassen, frappant wirkt.
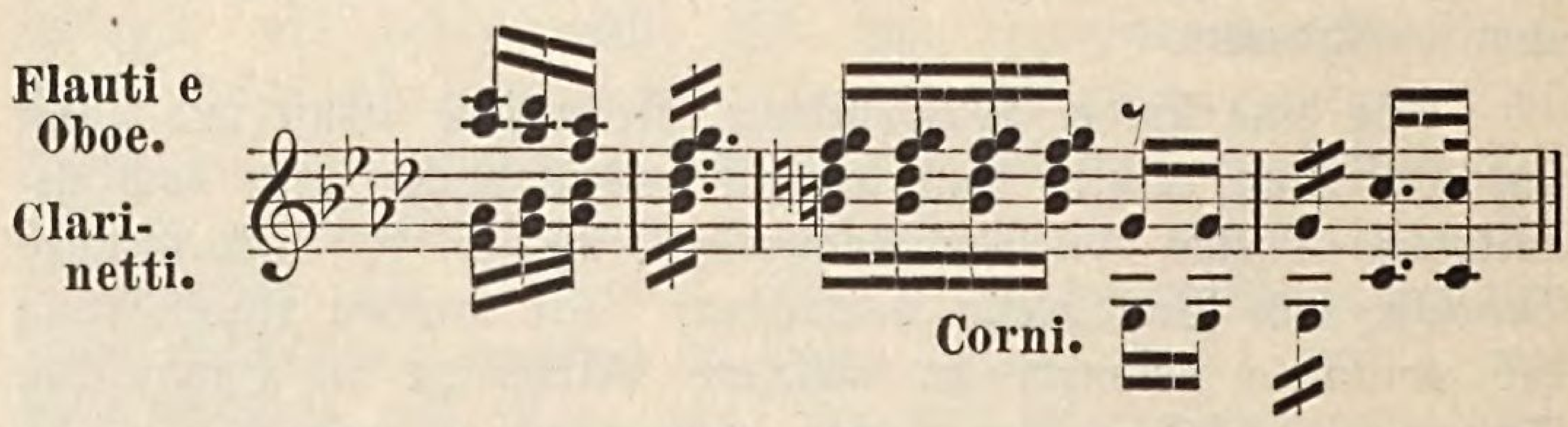
Zweimal geschieht der Übergang ins C mittelst der enharmonischen Verwechslung:



worauf jenes pomphafte Thema eintritt und dann die Modulation in den Dominanten-Accord von As dur zurück auf folgende Weise geschieht:



Einfacher, aber mit vieler Wirkung bereiten das dritte Mal Flöten, Oboen und Klarinetten den Übergang in jenes Thema C dur vor:



Alle Sätze des Andante sind sehr melodiös und der Hauptsatz sogar schmeichelnd, aber selbst der Gang dieses Themas, welches As dur, B moll, F moll, B moll durchläuft und dann erst ins As zurückkehrt, das stete Aneinanderrücken der harten Tonarten As und C, die chromatischen Modulationen — sprechen

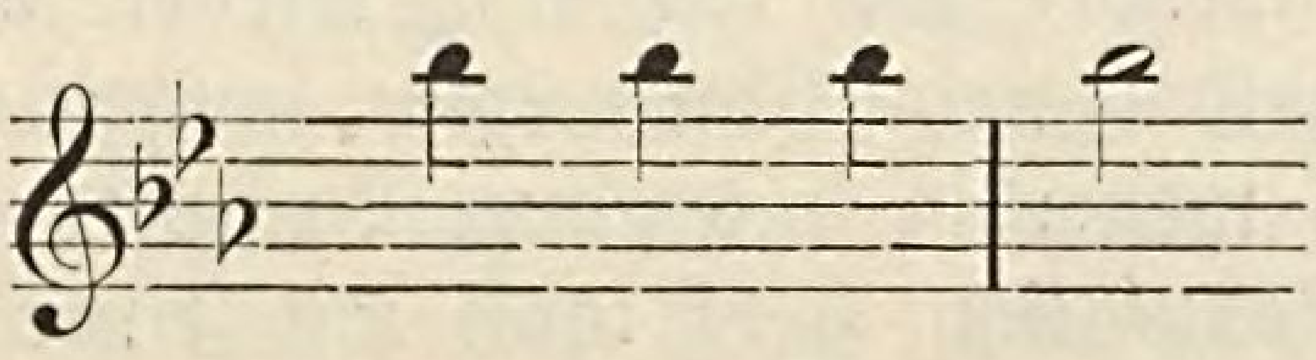
wieder den Charakter des Ganzen aus, und eben deshalb ist dies Andante ein Teil desselben. — Es ist, als träte der furchtbare Geist, der im Allegro das Gemüt ergriff und ängstete, jeden Augenblick drohend aus der Wetterwolke, in die er verschwand, hervor, und vor seinen Blitzen entflöhen dann schnell die freundlichen Gestalten, welche tröstend uns umgaben.

Die dem Andante folgende Menuett ist wieder so originell, so des Zuhörers Gemüt ergreifend, als man es von dem Meister bei der Komposition des Teils der Symphonie, der nach der Haydnschen Form, welche er befolgte, der pikanteste, geistreichste des Ganzen sein soll, erwarten konnte. Es sind hauptsächlich die eigenen Modulationen, Schlüsse in dem Dominanten-Accord dur, dessen Grundton der Baß als Tonika des folgenden Thema in moll aufgreift — dies sich immer nur einige Takte erweiternde Thema selbst, die den Charakter Beethovenscher Musik, wie ihn Recensent oben angab, lebhaft aussprechen, und jene Unruhe, jene Ahnungen des wunderbaren Geisterreichs, womit die Sätze des Allegro des Zuhörers Gemüt bestürmten, von neuem aufregen. Das Thema C moll, bloß von Bässen vorgetragen, wendet sich im dritten Takte nach G moll, die Hörner halten das G aus, und die Violinen und Bratschen führen, im zweiten Takte mit den Fagotten, dann mit den Klarinetten, einen vier Takte langen Satz aus, der in G kadenziert. Die Bässe wiederholen nun das Thema, aber nach dem dritten Takte, G moll, wendet es sich nach D moll, dann nach C moll und jener Satz der Violinen wird wiederholt. Die Hörner führen nun, indem die Saiteninstrumente bei dem Anfange jedes Taktes Accorde in Viertelsnoten anschlagen, einen Satz aus, der ins Es dur geht. Das Orchester führt aber den Satz weiter ins Es moll und schließt in der Dominante B dur: aber in demselben Takte fängt der Baß das Hauptthema an, und führt es ganz wie im Anfange in C moll, jetzt in B moll aus. Auch die Violinen &c. wiederholen ihren Satz und es folgt ein Ruhepunkt in F dur. Der Baß wiederholt jenes Thema, erweitert es aber, indem er F moll, C moll, G moll durchläuft und dann in C moll zurückkehrt, worauf das Tutti, welches erst in Es moll vorkam, den Satz durch F moll in den Accord C dur führt; aber, so wie erst von B dur in B moll gehend, ergreift jetzt der Baß den Grundton C als Tonika des Thema C moll. Flöten und Oboen

mit der Nachahmung der Klarinetten im zweiten Takte haben jetzt den Satz, der erst von den Saiteninstrumenten ausgeführt wurde, während diese einen Takt des erst erwähnten Tutti wiederholt anschlagen; die Hörner halten G aus, die Violoncelle fangen ein neues Thema an, dem sich erst der Anfangssatz der Violinen in weiterer Ausführung, dann aber ein neuer Satz in Achteln (diese kamen noch nicht vor) zugesellt. Selbst das neue Thema der Violoncelle enthält Anspielungen auf den Hauptsatz, und wird dadurch, sowie durch den gleichen Rhythmus, ihm innig verwandt. Nach einer kurzen Wiederholung jenes Tutti schließt der Teil der Menuett in C moll fortissimo mit Pauken und Trompeten. Den zweiten Teil (das Trio) fangen die Bässe mit einem Thema C dur an, welches die Bratschen fugenmäßig in der Dominante, dann die zweite Violine abgekürzt, und ebenso in der Restriktion die erste Violine imitieren. Die erste Hälfte dieses Teils schließt in G dur. Im zweiten Teil fangen die Bässe das Thema zweimal an und halten wieder ein, zum dritten Mal geht es weiter fort. Manchem mag das scherzhaft vorkommen, dem Recensenten erweckte es ein unheimliches Gefühl. — Nach manchen Imitationen des Hauptthema ergreifen dies die Flöten, von Oboen, Klarinetten, Fagotten unterstützt, zu dem Grundton G, den die Hörner aushalten, und es erstirbt in einzelnen Noten, die erst Klarinetten und Fagotte, dann die Bässe anschlagen. Nun folgt die Wiederholung des Thema des ersten Teils von den Bässen; statt der Violinen haben jetzt die Blasinstrumente den Satz in kurzen Noten, der mit einem Ruhepunkt schließt. Hierauf, wie im ersten Teil, der verlängerte Hauptsatz, aber statt der halben Noten stehen jetzt Viertel und Viertelspausen; in dieser Gestalt kommen auch die anderen Sätze des ersten Teils meist abgekürzt wieder zurück. — Die unruhvolle Sehnsucht, welche das Thema in sich trug, ist jetzt bis zur Angst gesteigert, die die Brust gewaltsam zusammenpreßt; ihr entfliehen nur einzelne abgebrochene Laute. Der Akkord G ♮ scheint zum Schluß zu führen; der Baß hält aber nun pianissimo fünfzehn Takte hindurch den Grundton As, und Violinen und Bratschen halten eben so die Terz C aus, während die Pauke das C erst im Rhythmus jenes oft erwähnten Tutti, dann vier Takte hindurch in jedem Takte einmal, dann vier Takte hindurch zweimal,

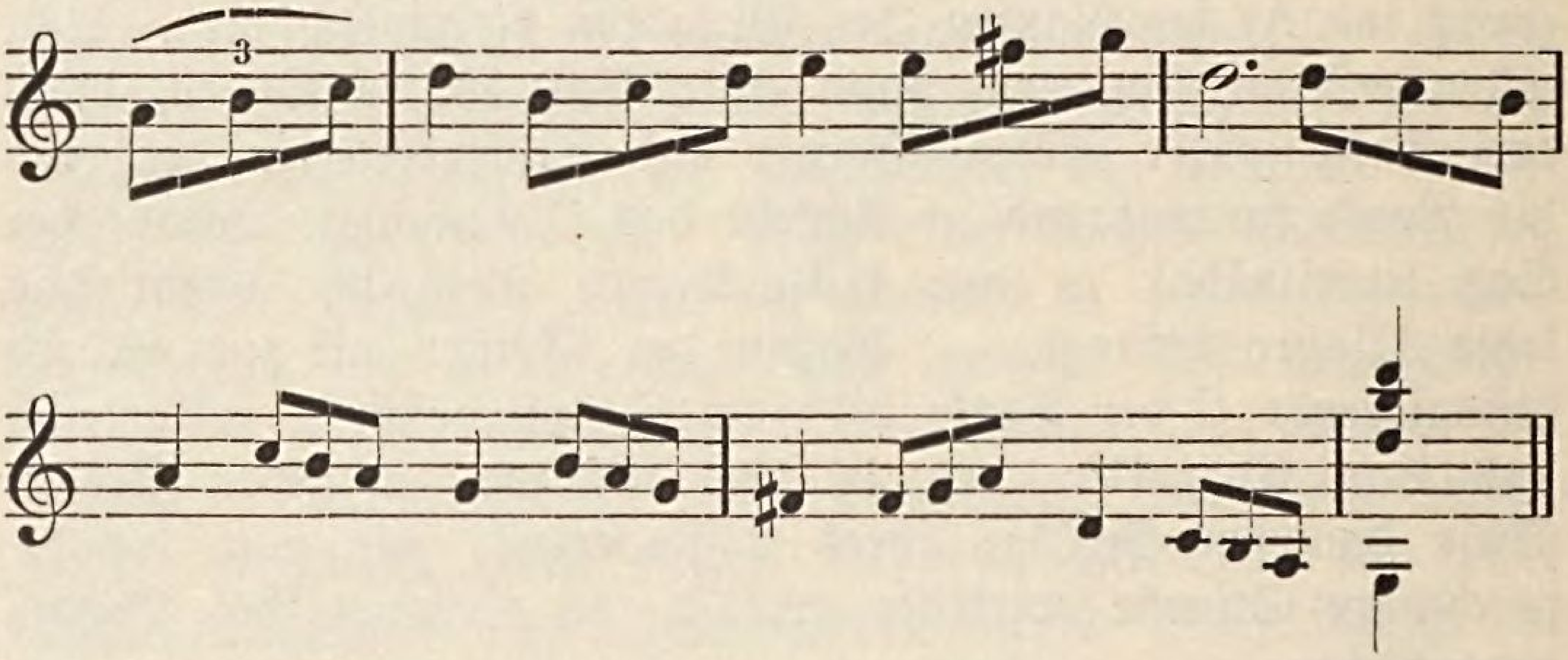
dann in Vierteln anschlägt. Die erste Violine ergreift endlich das erste Thema und führt den Satz 28 Takte hindurch immer auf jenes Thema anspielend, bis in die Septime der Dominante des Grundtons; die zweite Violine und die Bratsche haben so lange das C ausgehalten, die Pauke das C in Vierteln, der Baß aber ebenso, nachdem er die Skala von As bis Fis und zurück ins As durchlaufen, den Grundton G angeschlagen. Nun fallen erst die Fagotten, dann einen Takt später Oboen, dann drei Takte später Flöten, Hörner und Trompeten ein, während die Pauke fortwährend in Achteln das C anschlägt, worauf der Satz unmittelbar in den C dur-Accord übergeht, womit das letzte Allegro anfängt. — Warum der Meister das zum Accord dissonierende C der Pauke bis zum Schluß gelassen, erklärt sich aus dem Charakter, den er dem Ganzen zu geben strebte. Diese dumpfen Schläge ihres Dissonierens, wie eine fremde, furchtbare Stimme wirkend, erregen die Schauer des Außerordentlichen.

Ebenso einfach, und doch, wenn er durch spätere Sätze wieder hindurchblickt, von so eingreifender Wirkung, wie das Thema des ersten Allegro, ist der Gedanke des eintretenden Tutti der Menuett



Mit dem prächtigen, jauchzenden Thema des Schlußsatzes C dur, fällt das ganze Orchester, dem jetzt noch kleine Flöten Posaunen und Kontrafagott hinzutreten, ein, — wie ein strahlendes, blendendes Sonnenlicht, das plötzlich die tiefe Nacht erleuchtet. Die Sätze dieses Allegro sind breiter behandelt als die vorhergegangenen; nicht sowohl melodiös, als kräftig und zu kontrapunktischen Imitationen geeignet; die Modulationen sind ungekünstelt und verständlich; der erste Teil vorzüglich hat beinahe den Schwung der Ouverture. Vierunddreißig Takte hindurch bleibt dieser Teil in C dur ein Tutti des ganzen Orchesters; dann moduliert zu einer kräftigen, steigenden Figur des Basses ein neues Thema der Oberstimme nach G dur und führt in den Dominanten-Accord dieser Tonart. Nun tritt

abermals ein neues, aus Viertelsnoten mit untermischten Triolen bestehendes Thema ein, das, rücksichts seines Rhythmus und seines Charakters, ganz von den früheren abweicht, und wieder drängt und treibt, wie die Sätze des ersten Allegro und der Menuett:
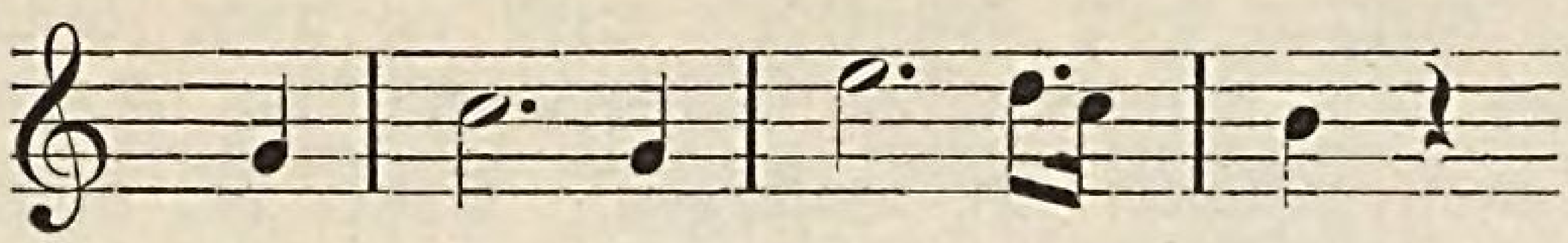


Durch dieses Thema und durch seine weitere Ausführung durch A moll nach C dur wird das Gemüt wieder in die ahnungsvolle Stimmung versetzt, die bei dem Jauchzen und Jubeln augenblicklich aus ihm wich. Mit einem kurzen, rauschenden Tutti wendet sich der Satz wieder nach G dur, und Bratschen, Fagotten und Klarinetten fangen ein Thema in Sexten an, das weiterhin das ganze Orchester ergreift und nach einer kurzen Modulation in F moll mit einer kräftigen Figur des Basses, die dann die Violinen in C dur und wiederum die Bässe al rovescio aufnehmen, schließt der erste Teil in C dur. Die erwähnte Figur wird im Anfange des zweiten Teils in A moll beibehalten und jenes charakteristische, aus Vierteln und Triolen bestehende Thema tritt wieder ein. In Abkürzungen und Restriktionen wird dies Thema nun vierunddreißig Takte durchgeführt und in dieser Durchführung der Charakter, der sich schon in seiner ursprünglichen Gestalt aussprach, ganz entwickelt, wozu nicht wenig die beigemischten Nebensätze, die aushaltenden Töne der Posaunen, die in Triolen nachschlagenden Pauken, Trompeten und Hörner, beitragen. Der Satz ruht endlich in dem Orgelpunkte G, den erst die Bässe, als diese aber mit den Violinen unisono eine Schlußfigur ausführen, Baßposaune, Trompeten, Hörner und Pauken anschlagen. Nun

tritt vierundfünfzig Takte hindurch jenes einfache Thema der Menuett



wieder ein und es erfolgt in den beiden letzten Takten der erste Übergang der Menuett in das Allegro, nur gedrängter. Mit geringen Abweichungen und in der Haupttonart beharrend, kommen jetzt die Sätze des ersten Teils wieder und ein rauschendes Tutti scheint zum Schluß zu führen. Nach dem Dominanten-Accorde ergreifen aber die Fagotte, Hörner, Flöten, Oboen, Klarinetten nacheinander das Thema, welches erst nur berührt wurde,



es erfolgt ein Schlußsatz; aufs neue ergreifen die Saiteninstrumente jenen Satz, dann die Oboen, Klarinetten und Hörner, dann abermals die Violinen. Es geht wieder zum Schluß, aber mit dem Schluß-Accorde in der Tonika nehmen die Violinen Presto (schon einige Takte früher trat ein Più stretto ein) den Satz auf, der im vierundsechzigsten Takte des Allegro vorkam, und die Figur der Bässe ist dieselbe, welche sie im achtundzwanzigsten Takte des ersten Allegro anschlugen, und welche, wie schon oben bemerkt wurde, durch ihren Rhythmus dem Hauptthema innig verwandt, lebhaft an dasselbe erinnert. Das ganze Orchester (die Bässe treten einen Takt später, die Oberstimmen kanonisch imitierend, ein) führt mit dem ersten Thema des letzten Allegro zum Schlusse, der, durch manche prächtige, jubelnde Figuren aufgehalten, nach einundvierzig Takten erfolgt. Die Schluß-Accorde selbst sind eigen gestellt; nach dem Accorde nämlich, den der Zuhörer für den letzten hält, ein Takt Pause, derselbe Accord, ein Takt Pause, nochmals der Akkord, ein Takt Pause, dann drei Takte hindurch in jedem in Viertelsnoten einmal jener Accord, ein Takt Pause, der Accord, ein Takt Pause, C unisono vom ganzen Orchester angeschlagen. Die vollkommene Beruhigung des Gemüts, durch mehrere aneinander gereihte Schlußfiguren herbeigeführt, wird

durch diese einzeln in Pausen angeschlagenen Accorde, welche an die einzelnen Schläge in dem Allegro der Symphonie erinnern, wieder aufgehoben und der Zuhörer noch durch die letzten Accorde aufs neue gespannt. Sie wirken, wie ein Feuer, das man gedämpft glaubte und das immer wieder in hell auflodernden Flammen in die Höhe schlägt.

Beethoven hat die gewöhnliche Folge der Sätze in der Symphonie beibehalten; sie scheinen phantastisch aneinander gereiht zu sein, und das Ganze rauscht manchem vorüber, wie eine geniale Rhapsodie, aber das Gemüt jedes sinnigen Zuhörers wird gewiß von einem fortdauernden Gefühl, das eben jene unnennbare, ahnungsvolle Sehnsucht ist, tief und innig ergriffen und bis zum Schluß-Accord darin erhalten; ja noch in den Momenten nach demselben wird er nicht hinaustreten können aus dem wunderbaren Geisterreiche, wo Schmerz und Lust in Tönen gestaltet ihn umfingen. Außer der inneren Einrichtung der Instrumentierung ꝛc. ist es vorzüglich die innige Verwandtschaft der einzelnen Themas untereinander, welche jene Einheit erzeugt, die des Zuhörers Gemüt in einer Stimmung festhält. In Haydnscher und Mozartscher Musik herrscht diese Einheit überall. Sie wird dem Musiker klarer, wenn er den zweien verschiedenen Sätzen gemeinen Grundbaß entdeckt, oder wenn die Verbindung zweier Sätze sie offenbart: aber eine tiefere Verwandtschaft, die sich auf jene Art nicht darthun kann, spricht oft nur aus dem Geiste zum Geiste, und diese Verwandtschaft ist es, welche unter den Sätzen der beiden Allegros und der Menuett herrscht und die besonnene Genialität des Meisters herrlich verkündet. Recensent glaubt sein Urteil über das herrliche Kunstwerk des Meisters in wenig Worte zusammenfassen zu können, wenn er sagt: daß es genial erfunden, und mit tiefer Besonnenheit ausgeführt, in sehr hohem Grade die Romantik der Musik ausspreche. —

Kein Instrument hat schwierige Passagen auszuführen: aber nur ein äußerst sicheres, eingeübtes, von einem Geiste beseeltes Orchester kann sich an diese Symphonie wagen; denn jeder nur im mindesten verfehlte Moment würde das Ganze unwiederbringlich verderben. Der beständige Wechsel, das Eingreifen der Saiten- und Blasinstrumente, die einzeln anzuschlagenden Accorde nach Pausen u. dergl. erfordern die höchste

Präzision, weshalb es auch dem Dirigenten zu raten ist, nicht sowohl, wie es oft zu geschehen pflegt, die erste Violine stärker als es sein sollte, mitzugeigen, als vielmehr das Orchester beständig im Auge und in der Hand zu behalten. Zu diesem Zwecke dienlich ist der Abdruck der ersten Violinen, der den Eintritt der obligaten Instrumente in sich enthält.

2. Symphonie Nr. VI Op. 68.*)

Dies wunderbare, originelle, lebensvolle Werk B.s, das unbedenklich seinen anderen Meisterwerken an die Seite gesetzt werden kann, ist im letzten Jahrgange d. Z., als es aus dem Manuskript in Leipzig aufgeführt wurde, vom Verf. der Übersichten der Konzerte in Leipzig näher beschrieben, und über seinen Zweck und seine Beschaffenheit in ästhetischer Hinsicht so gesprochen worden, daß Recensent dies nur wiederholen müßte, wenn er nicht den ihm verstatteten Raum zu etwas anderem zu verwenden gedächte. Er wird nämlich einmal die andere Seite zur näheren Betrachtung hervorheben: die artistische, im engeren Sinne des Worts; und von jener sei, Mißverständnissen vorzubeugen, hier nur noch ein Wort vorausgesetzt.

Das Werk enthält in Symphonieform ein Gemälde des Landlebens. „Ein Gemälde? —“ Soll denn die Musik malen? und sind wir nicht schon längst über die Zeiten hinaus, wo man sich auf musikalische Malerei etwas zu gute that?“ Allerdings sind wir jetzt so ziemlich damit im Reinen, daß die Darstellung äußerer Gegenstände durch die Musik höchst geschmacklos, und von der ästhetischen Beurteilung dessen, der sich solcher Aftermittel, Effekt zu erregen, bedient, wenig zu halten sei. Allein dieser Ausspruch paßt gar nicht auf vorliegendes Werk, welches nicht eine Darstellung räumlicher Gegenstände des Landes, sondern vielmehr eine Darstellung der Empfindungen ist, welche wir bei dem Anblick ländlicher Gegenstände haben. Daß ein solches Gemälde nicht geschmacklos, und dem Zwecke der Musik nicht entgegen sei, sieht jeder ein, der über diese Kunst sowohl

*) Allg. Mus. Ztg. 1810.

als über die Natur der Empfindungen, die durch jene ausgedrückt werden sollen, nachgedacht hat.

Jetzt zu jener versprochenen näheren Betrachtung des Werks; und wenn gleich eine schriftliche Anzeige davon uns keine vollständige Idee von dem Werte dieser Komposition geben kann, weil sie, um recht genossen zu werden, gehört werden muß, so kann doch ein prüfender Blick, den wir auf sie werfen, beim gemischten Publikum den Vorsatz rege machen, derselben bei der Aufführung ein aufmerksameres Ohr zu leihen, und bei denkenden Musikern Stoff und Aufforderung zu manchem Angenehmen und Lehrreichen darbieten.

Das Ganze besteht aus fünf Sätzen, davon jeder ein kleines Ganze für sich bildet. Der erste Satz — Allegro ma non troppo (F dur, $^2/_4$) — beginnt mit einem einfachen, gefälligen Gesange, welcher die angenehmen, während eines Gesanges von der Stadt nach dem Lande in dem Menschen aufsteigenden Gefühle ausdrückt. Das Thema wird nach den ersten Takten teilweise mit immer veränderter Begleitung und dem allmählichen Eintreten der Blasinstrumente in anfangs schwächeren dann stärkeren Intonationen wiederholt, um so die Steigerung der Empfindungen darzustellen, welche nach und nach lebhafter werden, je näher der auf dem Lande Erholung suchende Städter seinem Ziele kommt. Takt 53 tritt ein anderer Gesang ein, welcher auf gleiche Weise, wie der erste, anfangs unter einfacher Violinbegleitung in Achteln, dann in Triolen mit hinzugefügter Flöte, und zuletzt in Sechzehnteilen mit Einstimmung aller Blasinstrumente, die Gefühle eines Andern von der Schwäche bis zur Stärke vortrefflich zeichnet. Gegen das Ende des ersten Teils ist Kraft und reges Leben in allen Stimmen, welches aber näher nach dem Schlusse allmählich wieder abnimmt. Der zweite Teil beginnt mit den beiden Anfangstakten des ersten, welche von schwach gehaltenen Tönen der Klarinetten, Fagotten und Hörner unterstützt werden. Dann treten auch die übrigen Blasinstrumente, eines nach dem andern hinzu, und stützen in stärker gehaltenen Tönen das Thema, welches abwechselnd von der ersten und zweiten Geige, von der Viola und dem Violoncell, welche Triolen darunter spielen, vorgetragen wird. Der Übergang von B nach D dur, Takt 25, macht eine treffliche Wirkung: allein der 27 Takte lange Aufenthalt auf dem Dominanten-

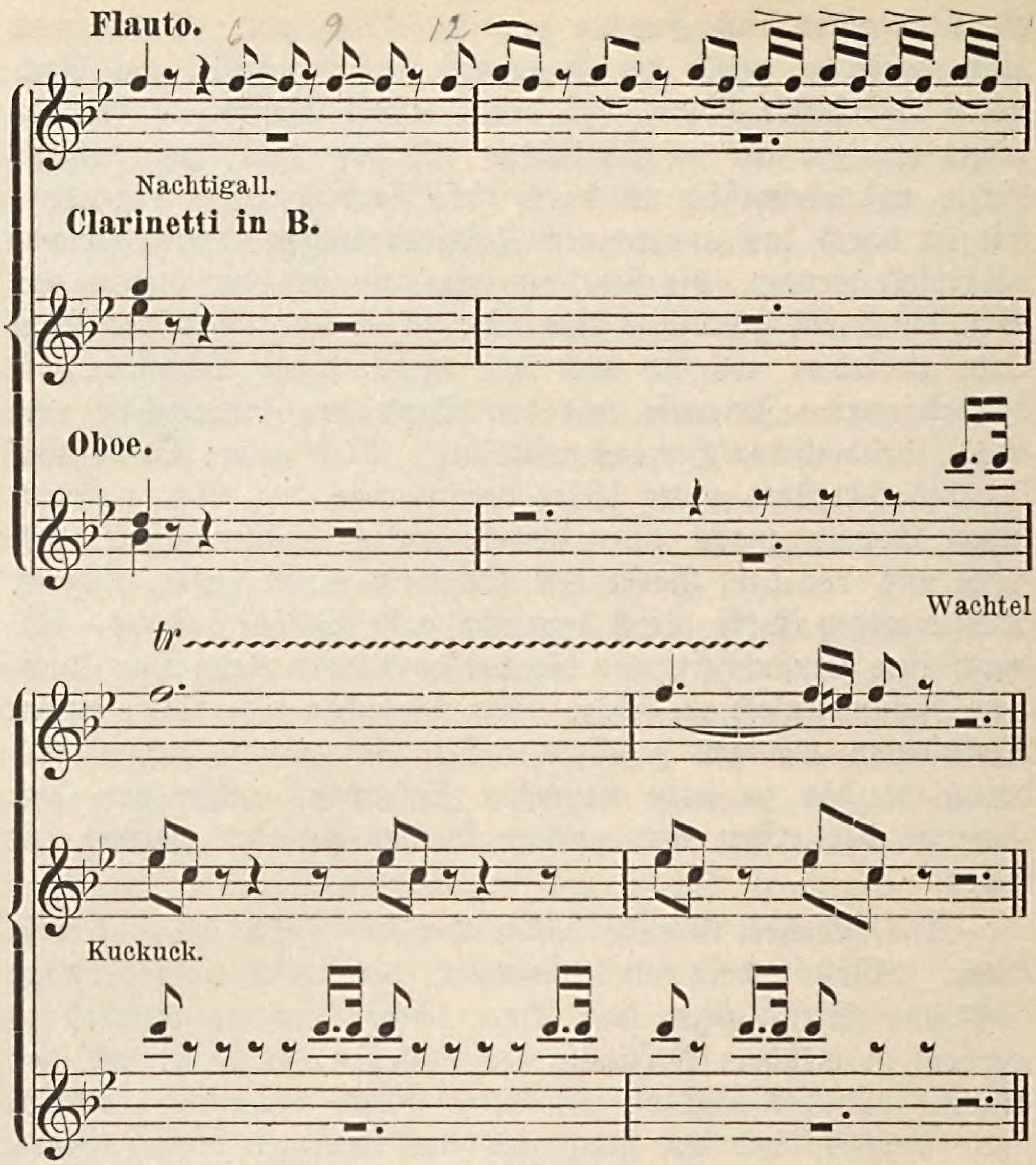
Accorde ermüdet doch wohl das Ohr zu sehr. Der Komponist hat das vermutlich selbst gefühlt, und dadurch abhelfen wollen, daß er das Thema in verschiedene Stimmen, bald in die Saiten-, bald in die Blasinstrumente, mit abwechselnder Stärke und Schwäche des Vortrags legte: allein das Ohr verlangt demungeachtet eher durch eine neue Harmonie gereizt zu werden, die im 55. Takte eintretend, nach des Rec. Meinung, etwas zu spät kommt. Mit diesem Takte spricht uns das Thema in G dur, wozu die zweite Geige ein artiges Kontrathema von zwei Takten spielt, welches vom Violoncello nachgeahmt wird, sehr angenehm wieder zu. Die Modulation von G nach E dur, als der Dominante von A, ist dieselbe, wie jene von F nach D dur, und macht eine gleiche, herrliche und überraschende Wirkung; die darauf folgenden Takte aber sind, gleichfalls wegen des zu langen Verweilens auf dem Dominantenaccorde E, dem Gehör in dem Grade unangenehm, als die endliche Rückkehr des Thema, welches nun in A dur wiederholt wird, erfreulich ist. Nach der Wiederholung desselben nimmt der Künstler, damit das Ohr bei steter Anhörung eines einzigen Satzes nicht ermüde, einen anderen Satz von 4 Takten, den er im Anfange des ersten Teiles nur im allgemeinen angegeben hatte, auf, und führt uns, indem er denselben erst einfach, dann unter begleitenden Sechzehnteilen, zuletzt durch die Kraft aller Blasinstrumente, mit einem langen Tremolo der ersten Geige gehoben darstellt, in das Anfangsthema zurück, das uns jetzt wie ein alter Bekannter erscheint, dessen wir nicht überdrüssig werden können, weil er uns seine Anwesenheit in den mannigfaltigsten Formen zeigt, und fürchtet er langweilig zu werden, sich lieber einige Zeit entfernt, um uns die Freude des Wiedersehens desto inniger empfinden zu lassen. Unter diesen verschiedenen Arten der Wiederkehr des Hauptsatzes kommen wir, nie die mindeste Leere, jene oben bemerkten Stellen etwa ausgenommen, empfindend, zum Schlusse dieser ersten Nummer, unbewußt, welchen langen Weg wir schon zurückgelegt haben.

Nr. 2 soll, nach des Künstlers Absicht, eine Scene am Bache darstellen. Wirklich empfinden wir alles, wozu ein solcher entlegener, zur Zufriedenheit und ruhigen Beschauung stimmender Ort in der Natur uns einladet, und diese ganze Nummer spricht das Gemüt durch Erweckung sanfter Gefühle vorzüglich an.

Die Wahl der Tonart B dur, der verweilende $^{12}/_{8}$ Takt, die natürlichen, zwar minder überraschenden, doch nicht minder gefälligen Ausweichungen in verwandte Tonarten, alles dies muß den fühlenden Zuhörer von den Regungen einer lebhafteren Freude zur Ruhe einer mehr in sich selbst gekehrten Betrachtung herabstimmen. Die zweite Violine und die Viola fangen einen sanften in Terzen sich bewegenden Gesang an, der, durch zwei Violoncelli in der tieferen Oktave verdoppelt, vortrefflich herausgehoben wird. Dazu spielt die erste Violine einen kurzen, aber zur Einleitung, welche nie Ausführung sein darf, zweckmäßigen Gegensatz, vier Takte hindurch. Mit dem 5. Takte wird die begleitende Bewegung in der zweiten Violine, Viola und den beiden Violoncellen schneller, und wir glauben in der That das sanfte Murmeln eines Baches zu hören. Der Gesang der ersten Violine wird fließender und zusammenhängender, die Empfindungen werden bestimmter. Mit dem siebenten Takte ergreifen die erste Klarinette und das erste Fagott den Satz, mit welchem die erste Violine begann. Die murmelnde Bewegung in den Violoncellen und der zweiten Geige dauert fort, und die erste scheint in kurzen Trillern auf das Zwitschern der Vögel in den Umschattungen des Baches zu deuten. Die Hörner blasen dazu eine eigene, aus Rucknoten bestehende Figur, welche ihnen (Takt 23 u. d. folg.) die beiden Fagotte, dann die Klarinetten und Flöten, auf eine geschickte und effektvolle Art abnehmen. Nach dem 32. Takt erwarten wir den Schluß in die Dominante F, allein der Ideenvorrat ist dem genialen Künstler noch nicht ausgegangen. Er hält den Schluß zurück, moduliert von C, als der Dominante von F nach A, der Dominante von D, die er oft mit den Nebendominanten G, C, unter einem artigen melodischen Satze, den das erste Fagott und die Viola, dann im 41. Takte die erste Geige mit veränderter Cellobegleitung, abwechseln läßt, und erfüllt so unsere mehrmals angenehm getäuschte Erwartung erst durch den im 50. Takte erfolgenden Übergang in die Dominante des Haupttons. Jetzt tritt uns wieder das Anfangsthema an, aber unter welcher veränderten Gestalt! Die erste Violine variiert den kurzen Einleitungssatz. Den lieblichen, in Terzen sich bewegenden Gesang, den zu Anfange des Stückes die zweite Violine, die Viola und die verdoppelnden Violoncelle spielten, tragen jetzt

die Klarinetten und Fagotte gemeinschaftlich vor. Damit noch nicht zufrieden, gesellt der Komponist jene originelle, aus Rucknoten bestehende Figur, bei deren erster] Einführung wir an nichts weniger als an Ähnlichkeit mit dem Hauptsatze dachten, hinzu, und überrascht uns durch diese Verbindung so angenehm, wie wir durch das unvermutete Zusammentreffen unserer Freunde überrascht werden, die sich, der eine von da, der andere von dort, durch ein glückliches Ungefähr an einem gemeinschaftlichen Orte einfinden, wo sie uns ihre verschiedenen Schicksale, die das allgemeine Interesse und das Band der Freundschaft vereinigt, brüderlichen Herzens mitteilen. Diese ganze Stelle vom 50. bis 54. Takt, unter dieser veränderten, doch nicht unkenntlichen Gestalt, macht einen unbeschreiblich schönen Effekt, und giebt uns von dem Geiste des Künstlers einen hohen Begriff. Nicht weniger ist die gleich darauffolgende Stelle (Takt 54—58) durch ihre Einfachheit, wie die vorhergehende durch ihre künstliche Zusammensetzung, schön. Die folgenden vier Takte haben Recensenten weniger gefallen wollen, er glaubt den Grund daran in den zu nahe liegenden Sekunden, welche von dem Gesange der ersten und zweiten Violine gebildet werden, zu finden.

Aus gleichem Grunde haben Rec. die Takte 91—94 mißfallen. Alles andere ist lobenswert; vorzüglich aber verdient noch eine Stelle gegen das Ende dieser Nummer gerühmt zu werden, in welcher scherzweise die Stimmen der Nachtigall, der Wachtel und des Kuckucks mit einem Glücke nachgeahmt worden sind, welches, wie ein ganz aus dem Spiegel aufgegriffenes Portrait, jeden lächeln macht, und teils darum von niemand getadelt werden wird, teils weil die Stelle, auch von jener speciellen Rücksicht abgesehen, gut und angenehm ist, von niemand getadelt werden kann. Die Idee, Vogelstimmen durch musikalische Töne darzustellen, ist zwar an sich nicht neu, aber die Art, wie unser Künstler dieselben darzustellen gesucht hat, gehört ihm allein an. Er läßt nämlich alle drei Vogelstimmen kurz hintereinander und dann zusammen eintreten, wodurch ein artiges Ensemble von drei Stimmen, deren jede ihren eigenen Gesang enthält, gebildet wird. Die Stelle ist zu originell, als daß ihre Anführung hier am unrechten Orte sein dürfte.



Der dritten Nummer, welche ein Allegro aus F dur im $^3/_4$ Takt ausmacht, hat Recensent wegen des minderen Ideenreichtums, wegen Mangel an harmonischer Abwechslung und Instrumentation, wegen verletzter Einheit im Takte und zu häufiger Wiederholung einzelner Stellen, im Vergleiche mit den vorhergehenden und nachfolgenden Nummern, weniger Geschmack abgewinnen können. Gleich zu Anfange, ehe wir uns noch in der Haupttonart des Ganzen recht festgesetzt haben, werden wir schon mit dem neunten Takte etwas unsanft aus diesem Besitze verdrängt und nach D dur geworfen. Hier ist unseres Bleibens auch nicht lange, denn schon mit dem 17. Takte wird uns unser neues Eigenthum abgenommen und das alte zurückgegeben.

Mit dem 25. Takte müssen wir diese unangenehme exmissio possessionis noch einmal erfahren, und können nach deren Bestehung erst festeren Fuß fassen. Wir bekommen zwar die Haupttonart sobald nicht wieder zu hören: indes wird unser Ohr doch nicht zu sehr durch grelle Übergänge beleidigt, wenngleich der 44 Takte hindurch gehende Unisonus, der nur hin und wieder von einer in den Bässen, Fagotten und Hörnern liegenden Grundstimme gehemmt wird, ermüdet; denn da, wo dieser aufhört und der Satz mehrstimmig wird, gewinnt auch die Fortschreitung an Mannigfaltigkeit und Interesse. Eben so ermüdend ist Recensenten der vom 91. Takt an eingestreute Zwischensatz, teils wegen öfterer Wiederkehr, teils wegen spärlicher Ausschmückung durch neue Harmonien, vorgekommen. Dieselben Mängel scheint ihm auch der Zwischensatz vom 165. bis zum 204. Takte zu haben, wozu noch kommt, daß die Verwandlung des $^3/_4$ Taktes in den Zweivierteltakt, und die Unähnlichkeit der Figuren dieses Satzes mit jenen des Hauptsatzes, der Einheit des Ganzen zu viel Abbruch thut. Dies zusammengenommen möchte daher wohl diese Nummer den übrigen den Vorrang nicht streitig machen können. Dafür aber erhalten wir desto reichlicheren Ersatz in den beiden folgenden Stücken. Nr. 4 stellt uns einen Gewittersturm mit den lebhaftesten Farben dar. Es ist dies Stück unstreitig das gelungenste unter den übrigen dieses ländlichen Gemäldes, und durchaus von erhabener Wirkung. So mannigfach die einzelnen Erscheinungen sind, die uns bei solch einem Gegenstande geboten werden, und so oft denselben schon andere Komponisten, teils mit, teils ohne günstigen Erfolg bearbeitet haben: so einfach und neu ist die Form, unter welcher uns der geniale Beethoven dies imposante Naturschauspiel in der Nachahmung giebt. Gewöhnlich fassen Komponisten von niederem Range, wenn sie uns einen Sturm darstellen wollen, den höchsten Moment desselben auf und lassen, um recht natürlich zu sein, weder die ausübenden Musiker, namentlich den Paukenschläger, nebst den beiden Trompeten- und Flötenbläsern, noch die Zuhörer zu Atem kommen; glauben sie nun eine Zeit lang genug getobt und gerast zu haben, so brechen sie unvermutet ab, wodurch dann der ganze musikalische Lärmen eher dem Spuk eines Poltergeistes ähnlich sieht, der bei seiner Erscheinung auf einmal alle Elemente erregt, aber, wittert er Morgenluft,

unter einem heftigen Knalle verschwindet, nach welchem alles umher plötzlich mit Grabesstille bedeckt liegt. Nicht so Beethoven. Zwar sind auch ihm die höchsten Grade des Orkans Gegenstände der Schilderung: allein er verschmäht dabei so wenig die langsame Annäherung als die allmähliche Entfernung des Wetters. So vernehmen wir mit den beiden ersten Takten in dem Tremolo der Kontrebässe und Violoncelle den fernen Donner, die Violinen malen uns in den folgenden fünf Takten die leise, unruhige Bewegung der Luft, eine Wirkung des kommenden Gewitters. Nach und nach rückt das Wetter näher heran, und beim 21. Takt erscheint es uns, unter dem starken Eintreten aller Blasinstrumente und einem 4 Takte langen Paukenwirbel, in seiner ganzen Furchtbarkeit. Die hohen Töne der dreigestrichenen Oktave f, es, ges, welche die erste Violine hervorbringt, das ununterbrochene, den heulenden Sturm ausdrückende Schreien der Hoboen, Hörner, Fagotte und Trompeten, die anstrebenden Sechzehntelfiguren in den Bässen, welche das Rollen des Donners nachahmen; die häufigen Dissonanzen, vorzüglich der verminderte Septimenaccord mit seinen Verwechselungen — ein getreues Bild der Gefühle des Grausens und Entsetzens — alles erfüllt mit großen und erhabenen Empfindungen. Allein so allmählich sie entstanden, so allmählich verschwinden auch die heftigen Ausbrüche des Orkans. Die Geigen spielen dann in langsamerer Bewegung, die Blasinstrumente tönen leiser, sparsamer, und in untermischten, erfreuliche Sonnenblicke zeigenden Solostellen, die Trompeten schweigen in den letzten 12 Takten gänzlich, und lassen sich nicht eher, als in der folgenden Nummer wieder hören, wo sie die freudigen Gefühle des Landmanns nach überstandenem Sturme begleiten. So viel über dies herrliche, ganz auf Effekt berechnete Stück. Alle einzelnen Schönheiten desselben mit Worten zu beschreiben, würde zu weitläufig, ja unmöglich sein. Man höre, und man wird hier den Komponisten in seiner ganzen Größe kennen lernen.

Nr. 5 (F dur, $^6/_8$), deren Inhalt schon angegeben worden ist, beginnt mit einem Satze, der, von der Klarinette vorgetragen, den Gesang des Kuhreigens nachahmt. Was kann natürlicher, schöner, und dem Charakter des Landmanns angemessener gedacht werden, als ein solcher Ausdruck der Freude? Der

Gesang fängt in C dur, der Dominante von F an, und wird Takt 5 von dem Horne auf eine originelle Weise unter dem frei eintretenden $^{5}_{2}$ Accord, der erst mit dem 4. Achtel des vierten Taktes seine Auflösung erhält, wiederholt. Wenn der Künstler hierdurch den verschiedenen Ton der Hirteninstrumente an verschiedenen Orten des Dorfes ausdrücken wollte, so hat er seinen Zweck glücklich erreicht. Mit dem neunten Takte tritt ein einfach schöner, aus dem ersten Takte gebauter Gesang der ersten Geige ein, welcher, da er blos in Vierteln und Achteln sich bewegt, den ersten Grad der Freude vortrefflich malt. Mit dem 17. Takte nimmt die zweite Violine der ersten diesen Gesang ab und trägt ihn eine Oktave tiefer vor. Die erste Geige begleitet in Sechzehntelfiguren. Diese schnellere Bewegung nebst der veränderten Begleitung der Blasinstrumente, die, vorher in halben Schlägen und Vierteln, jetzt in gestoßenen Achteln fortschreitet, stellt uns den zweiten Moment der Freude dar. Mit dem 25. Takte bekommen die Viola und das Violoncell jenen Gesang, den die Klarinetten und Hörner durch Verdoppelung stark herausheben, während die erste Violine das Accompagnement in Sechzehnteltriolen übernimmt, die anderen Blasinstrumente unterstützen kräftig durch aushaltende Töne — kurz, alles malt uns den höchsten Grad des Frohsinns, der sich dem lauten Jubel nähert. Mit dem 56. Takte leitet der Komponist vermittelst eines Stückes vom Thema, das erst die Geigen, dann die Flöte, Hoboe und Klarinette teilweise vortragen, wiederum in den Hauptsatz ein, der unter jener originellen, frei eintretenden $^{5}_{2}$ Harmonie von neuem erscheint. Auch jene Melodie, die vom neunten Takt begann, spricht uns wieder zu, aber nach der Beethoven eigentümlichen Art, mit veränderter Begleitung, welche jetzt die zweite Geige mit der Viola im Wechsel vorträgt. Hierauf folgt, nach einer Modulation in B dur, ein 15 Takte langer Zwischensatz, dessen Einschaltung uns das Hauptthema, um es nicht lästig werden zu lassen, auf einige Zeit entrückt. Dann kehrt es zurück, aber nur in einem Abschnitte, den der Künstler auf die mannigfachste Art durchführt. So hören wir auch den mehr gedachten Nebengesang in anderer Form wieder. Vom Violoncello und Fagotte vorgetragen, wird er von der zweiten, dann von der ersten Violine aufgenommen, und zuerst einzeln, dann von der Figur, die kurz vorher die neue Führerin

des Hauptsatzes abgegeben hatte, im Gewande eines Kontrathema begleitet, bis zum Schlusse durchgeführt, der mit dem Anfangssatze, der Melodie des Kuhreigens, endet.

Und nun genug der Schilderung dieses geistreichen Produktes, dessen Anhörung gewiß jedem Gebildeten mehr Vergnügen verschaffen wird, als eine noch so detaillierte Beschreibung geben kann. Möchte der geniale Beethoven uns bald wieder mit solch einem Meisterstücke beschenken. — Doch, was bedarfs der Äußerung dieses Wunsches, da der Künstler, der so viel ausdauernden Fleiß als Genie besitzt, bisher allen unseren Wünschen entgegengekommen ist!

3. Zwei Trios Op. 70.*)

Schon vor geraumer Zeit beurteilte Recensent eins der wichtigsten Werke Beethovens: die große, geistreiche Symphonie Nr. 5, C moll, und versuchte bei dieser Gelegenheit über den Geist und den Stil des genialen Meisters sich ganz auszusprechen. Als Resultat des eifrigen Studiums der Werke desselben stellte Rec. damals den Satz auf, daß Beethoven ein rein romantischer Komponist mehr als je einer sei, woher es denn komme, daß ihm Vokal-Musik, die den Charakter des unbestimmten Sehnens nicht zulasse, sondern nur durch Worte bestimmte Affekte, als in dem Reiche des Unendlichen empfunden, darstelle, weniger gelänge, und seine Instrumental-Musik von der Menge nicht begriffen würde. Eben diese Menge, sagte Recensent ferner, spräche ihm einen hohen Grad von Phantasie nicht ab, dagegen sähe man in seinen Werken gewöhnlich nur das Produkt eines Genies, das, um Auswahl und Formung der Gedanken unbekümmert, sich dem ihn hinreißenden Feuer und den augenblicklichen Anregungen seiner Phantasie blindlings überlasse.

Nichtsdestoweniger sei er, rücksichts der Besonnenheit, Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen, da er sein Ich von dem innern Reiche der Töne trenne, und darüber als unumschränkter Herr gebiete. —

*) Allg. Mus. Ztg. 1813.

Alles dieses findet Recensent bei jedem neuen Werke des Meisters, das ihm vor Augen und Ohren kommt, immer mehr und mehr bestätigt. Auch diese beiden herrlichen Trios beweisen aufs neue, wie Beethoven den romantischen Geist der Musik tief im Gemüte trägt und mit welcher hohen Genialität, mit welcher Besonnenheit er damit seine Werke belebt. Jeden wahren Fortepianospieler muß es entzücken und begeistern, wenn ein neues Werk für sein Instrument des Meisters erscheint, der selbst Virtuos auf dem Fortepiano ist und also mit tiefer Kenntnis dessen, was ausführbar und wirkungsvoll ist, sowie mit sichtlicher Vorliebe dafür schreibt.

Das Fortepiano ist und bleibt ein mehr für die Harmonie, als für die Melodie brauchbares Instrument. Der feinste Ausdruck, dessen das Instrument fähig ist, giebt der Melodie nicht das regsame Leben in tausend und tausend Nuancierungen, das der Bogen des Geigers, der Hauch des Bläsers, hervorzubringen imstande ist. Der Spieler ringt vergebens mit der unüberwindlichen Schwierigkeit, die der Mechanismus, der die Saiten durch einen Schlag vibrieren und ertönen läßt, ihm entgegensetzt.

Dagegen giebt es (die doch immer weit abstehende Harfe abgerechnet) wohl kein Instrument, das, so wie der Flügel, in vollgriffigen Accorden das Reich der Harmonie umfaßt und seine Sätze in den wunderbarsten Formen und Gestalten dem Kenner entfaltet. Hat die Phantasie des Meisters ein ganzes Tongemälde mit reichen Gruppen, hellen Lichtern und tiefen Schattierungen ergriffen, so kann er es am Flügel ins Leben rufen, daß es aus der inneren Welt farbig und glänzend hervortritt.

Die vollstimmige Partitur, dieses wahre musikalische Zauberbuch, das in seinen Zeichen alle Wunder der Tonkunst, den geheimnisvollen Chor der mannigfaltigsten Instrumente bewahrt, wird, unter den Händen des Meisters, am Flügel belebt, und ein in dieser Art gut und vollstimmig vorgetragenes Stück aus der Partitur möchte dem wohlgeratenen Kupferstich, der einem großen Gemälde entnommen, zu vergleichen sein.

Zum Phantasieren, zum Vortragen aus der Partitur, zu einzelnen Sonaten, Tokkaten 2c. ist daher der Flügel vorzüglich geeignet, sowie nächstdem Trios, Quartetten, Quintetten 2c., wo

die gewöhnlichen Saiteninstrumente hinzutreten, schon deshalb ganz in das Reich der Flügel-Komposition gehören, weil, sind sie in der wahren Art, d. h. wirklich vierstimmig, fünfstimmig, 2c. komponiert, hier es ganz auf die harmonische Ausarbeitung ankommt, die das Hervortreten einzelner Instrumente in glänzenden Passagen von selbst ausschließt.

Recensent, der hier einen sehr wahren Satz aufzustellen glaubt, hat aus dem Grunde einen Widerwillen gegen alle Flügel-Konzerte (Mozartsche und Beethovensche sind nicht sowohl Konzerte, als Symphonien mit obligatem Flügel), da hier die Virtuosität des einzelnen Spielers in Passagen und im Ausdruck der Melodie geltend gemacht werden soll, der beste Spieler aber auf dem schönsten Instrumente vergebens nach dem strebt, was z. B. der Violinist mit leichter Mühe erringt.

Jedes Solo klingt nach dem vollen Tutti der Geiger und Bläser steif und matt, und man bewundert die Fertigkeit der Finger und dergleichen, ohne daß das Gemüt recht angesprochen wird. —

Schon aus dem, was im allgemeinen über den Geist und Charakter Beethovenscher Musik gesagt wurde, sowie aus dem im voraus als richtig anzunehmenden Satze, daß er, der tiefe Meister in der Komposition, der Virtuos auf dem Flügel, den eigentümlichsten Geist des Instruments auffassen und in der dafür geignetsten Art setzen wird, läßt sich die Idee, sowie die Struktur seiner Klavier-Trios, Quartetten 2c. abstrahieren, und ein Fehlgriff ist kaum möglich, sollte man auch noch nie Werke der Art von dem Meister gesehen und gehört haben.
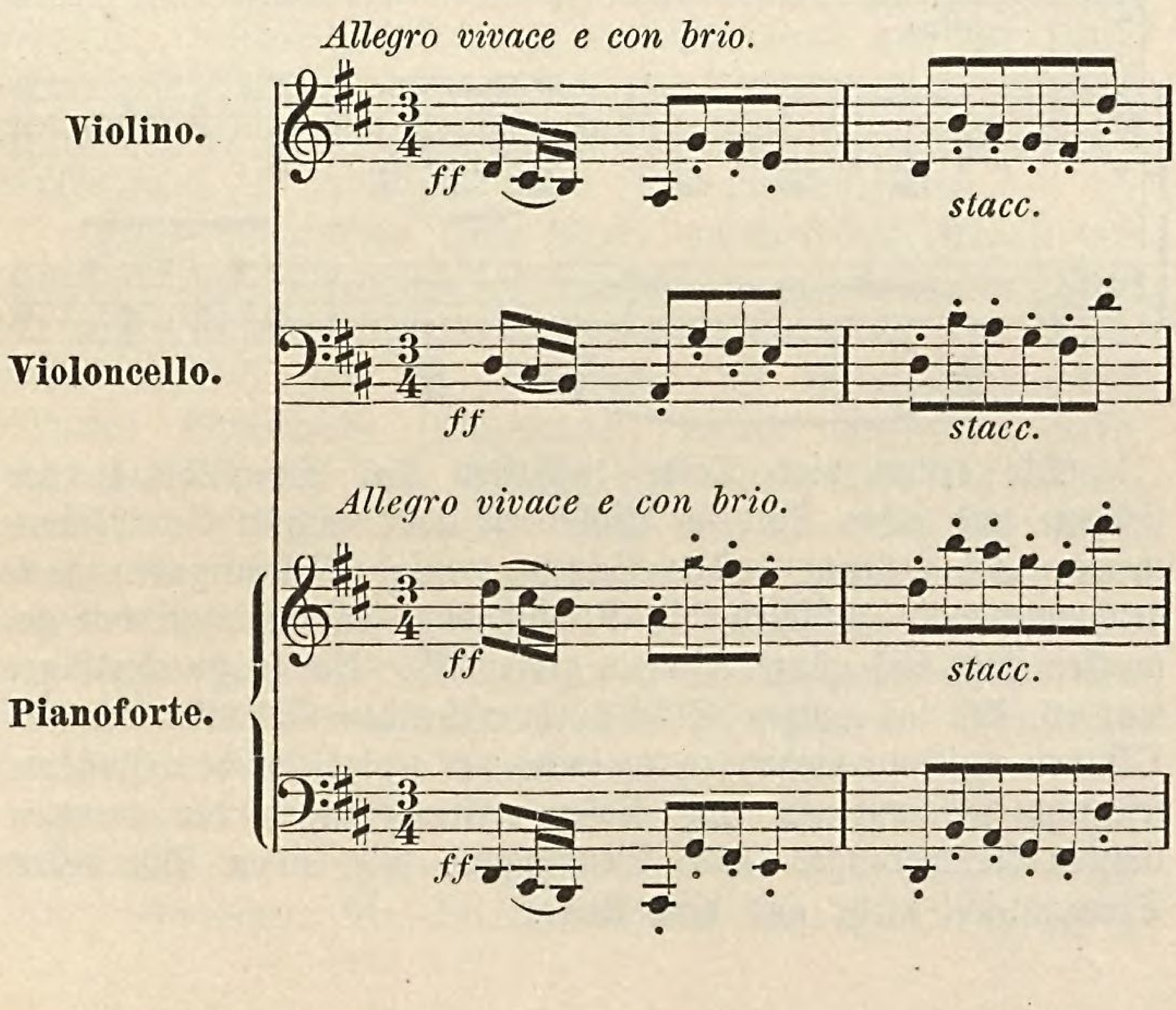
Ein einfaches, aber fruchtbares, zu den verschiedensten kontrapunktischen Wendungen, Abkürzungen 2c. taugliches, singbares Thema liegt jedem Satze zum Grunde, alle übrigen Nebenthemata und Figuren sind dem Hauptgedanken innig verwandt, sodaß sich alles zur höchsten Einheit durch alle Instrumente verschlingt und ordnet. So ist die Struktur des Ganzen; aber in diesem künstlichen Bau wechseln in rastlosem Fluge die wunderbarsten Bilder, in denen Freude und Schmerz, Wehmut und Wonne neben- und ineinander hervortreten. Seltsame Gestalten beginnen einen lustigen Tanz, indem sie bald zu einem Lichtpunkt verschweben, bald funkelnd und blitzend
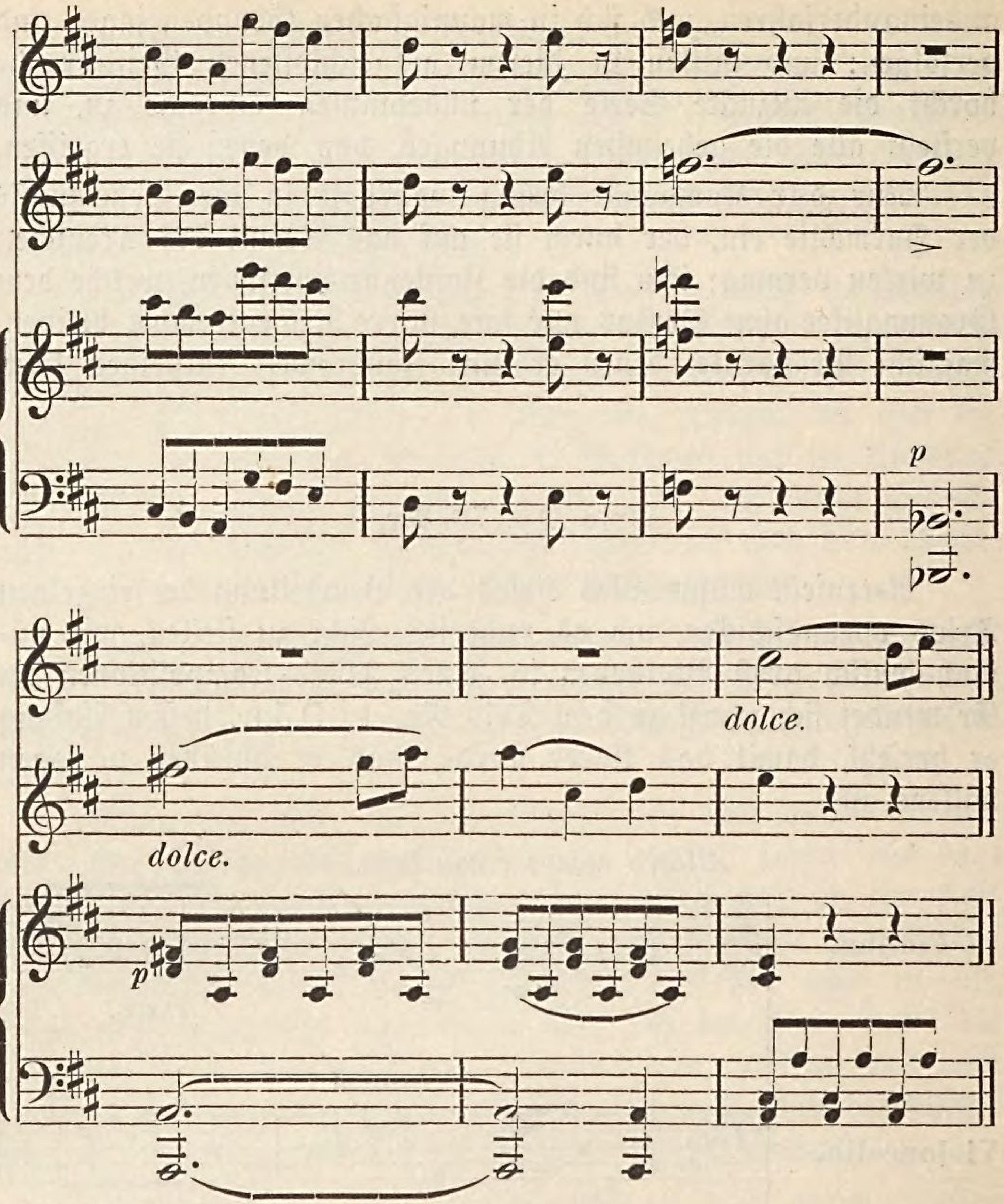
auseinanderfahren, und sich in mannigfachen Gruppen jagen und verfolgen; und mitten in diesem aufgeschlossenen Geisterreiche horcht die entzückte Seele der unbekannten Sprache zu, und versteht alle die geheimsten Ahnungen, von denen sie ergriffen.

Nur der Komponist drang wahrhaft in die Geheimnisse der Harmonie ein, der durch sie auf das Gemüt des Menschen zu wirken vermag; ihm sind die Zahlenproportionen, welche dem Grammatiker ohne Genius nur tote, starre Rechenexempel bleiben, magische Präparate, denen er eine Zauberwelt entsteigen läßt.

Trio Op. 70 Nr. 1.

Recensent mußte alles dieses der Beurteilung der einzelnen Trios vorausschicken, um es recht ins Licht zu stellen, wie unnachahmlich groß Beethoven in seinen Flügel-Kompositionen ist. Er wendet sich zuerst zu dem Trio Nr. 1, D dur, dessen Anfang er hersetzt, damit das klarer werde, was er darüber zu sagen willens ist.
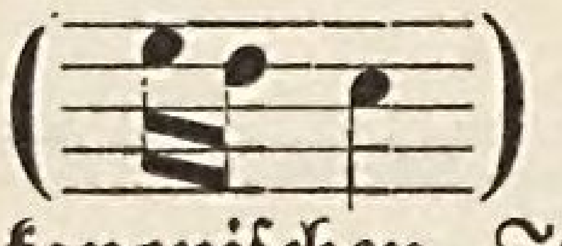




Die ersten vier Takte enthalten das Hauptthema, der siebente und achte Takt im Violoncell aber enthält das Nebenthema, aus welchen beiden Sätzen, wenige Nebenfiguren ausgenommen, die zwischen die Ausführung jener Hauptideen geworfen sind, das ganze Allegro gewebt ist. Um so zweckmäßiger war es, den im ganzen Stück vorherrschenden Gedanken in vier Oktaven unisono vortragen zu lassen; er prägt sich dem Zuhörer fest und bestimmt ein, und dieser verliert ihn in den wunderlichsten Krümmungen und Wendungen, wie einen silberhellen Strom, nicht mehr aus dem Auge.

Übrigens offenbart sich in diesem Thema auch schon ganz der Charakter des Trios, das weniger düster, als manche andere Instrumental-Komposition Beethovens gehalten, eine heitere Gemütlichkeit, ein frohes, stolzes Bewußtsein eigner Kraft und Fülle, ausspricht.

Außer der kanonischen Imitation des zweiten Themas giebt es in dem ersten, nur 73 Takte langen Teile des Allegros keine weiteren kontrapunktischen Ausführungen. Der Schlußgedanke, den zu einem Unisono des Violoncells und der Violine erst der Flügel vorträgt, und den dann jene Instrumente zu einem Unisono des Flügels in Achtelfiguren aufgreifen, kommt erst ohne weitere Ausführung bei dem Schlusse des zweiten Teils, jedoch in veränderter Gestalt, wieder. Der erste Teil giebt überhaupt nur die Exposition des Stückes.
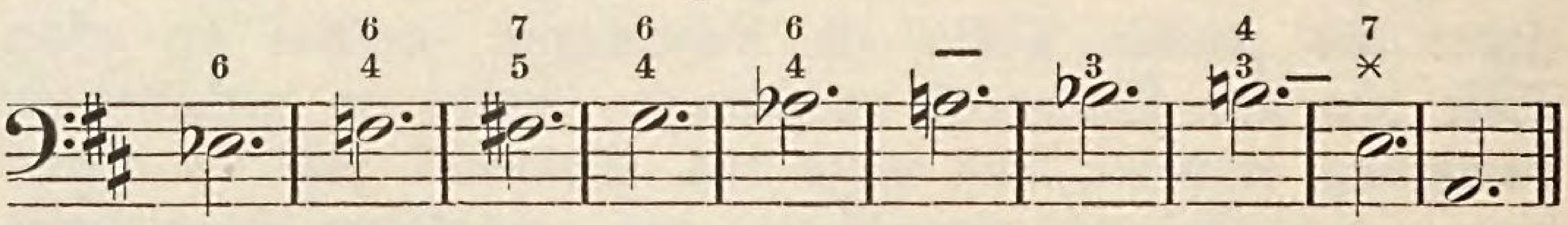
Im zweiten Teile fängt nun ein kunstreiches, kontrapunktisches Gewebe an, das bis zum Eintritt des Hauptthemas D dur, in seiner ursprünglichen Gestatt fortdauert. Der Baß des Flügels nimmt ein Thema auf, das aber beinahe wie die Figur des zweiten Taktes im Nebenthema, welches im ersten Teile von dem Violoncell vorgetragen wurde, in rückgängiger Bewegung erscheint, und wozu das Violoncell und die Oberstimme des Flügels abwechselnd das abgekürzte Hauptthema ausführen, die Violine aber mit noch einem kleineren Teile des Hauptthemas in einer kanonischen Imitation hinzutritt.

Schon im neunten Takte führen der Baß des Flügels und Violoncells unisono durch das Hauptthema von D dur in B dur, und reihen in dieser Tonart dem Hauptthema gleich das Nebenthema an, das von der Oberstimme des Flügels zu einem liegenden Grundbasse (Orgelpunkt) weiter fortgeführt wird, während Violoncell und Violine den ersten Takt des Nebenthemas in Terzen wiederholen. Jetzt tritt ein neues, die Skala bis zur Septime auf- und abschreitendes Thema ein, das abwechselnd in der Ober- und in der Unterstimme des Flügels liegt, wozu aber wieder Violine und Violoncell abwechselnd den Gedanken des Nebenthemas weiter durchführen. Von dem Flügel und den übrigen Instrumenten wird nun dieser einen einzigen Takt lange Gedanke imitiert, bis in seiner kanonischen Engführung der Satz zu ersterben scheint; doch bald wird es wieder lebendiger; die Violine ergreift den ersten Takt des

Hauptthemas, die Oberstimme des Flügels folgt nach, während das Violoncell den zweiten Takt des Nebenthemas vorträgt. Nun entsteht ein Ringen und Kämpfen sämtlicher Stimmen. Zwei Takte — ein Takt — drei Noten des Hauptthemas, () in gerader und rückgängiger Bewegung, sind in kanonischen Imitationen durcheinander verschlungen. Dies ist der originellste, kunstreichste Teil des ganzen Allegros.

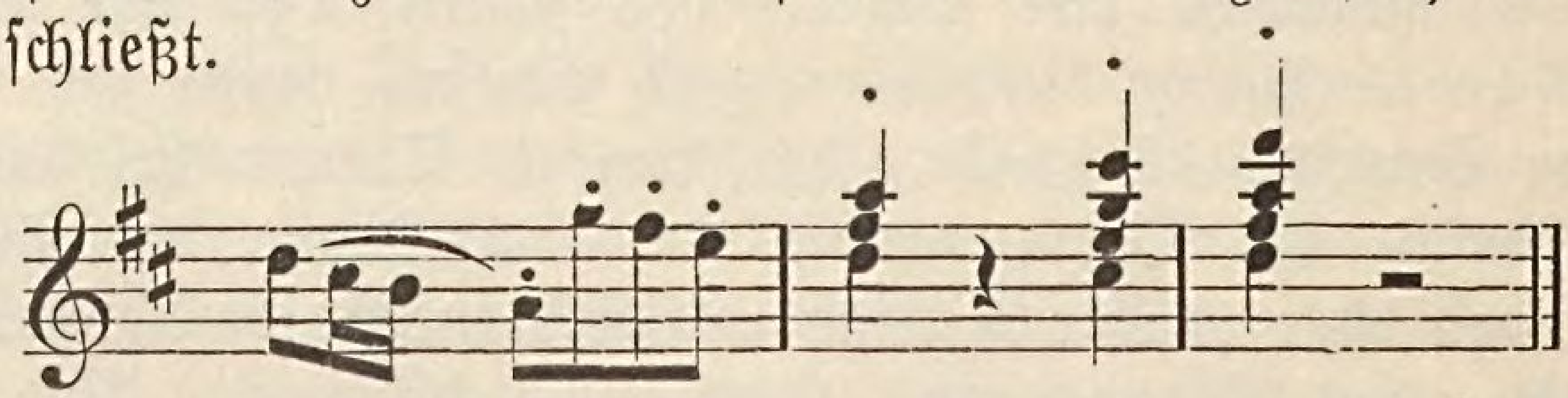
Jetzt kehrt das Hauptthema in der ursprünglichen Tonart wieder, und man erwartet nach der gewöhnlichen Einrichtung der Instrumentalstücke dieser Art die Rückkehr des ersten Teils, der nun auch bei dem Eintritt des zweiten Themas in der Tonika bleibt. Es ist dem aber nicht so; der geniale Meister überrascht durch eine schnelle Wendung in D moll, in welcher Tonart das Thema wiederholt wird, worauf der Satz in B dur geht, und das zweite, so singbare Thema eintritt.

Mit dem chromatisch aufsteigenden Baß geht der Satz in A dur und dann in D dur zurück,



worauf das Schlußthema des ersten Satzes in veränderter Gestalt folgt, indem die Figur in Achteln erst von Violine und Violoncell unisono, dann von der Oberstimme des Flügels vorgetragen wird.

Bei der Reprise des zweiten Teils wird das zweite Hauptthema noch einmal in G dur in kanonischen Imitationen der drei Instrumente wiederholt, die den Satz in D dur zurückführen, worauf das Ganze mit dem ersten Teile des Hauptthemas unisono schließt.
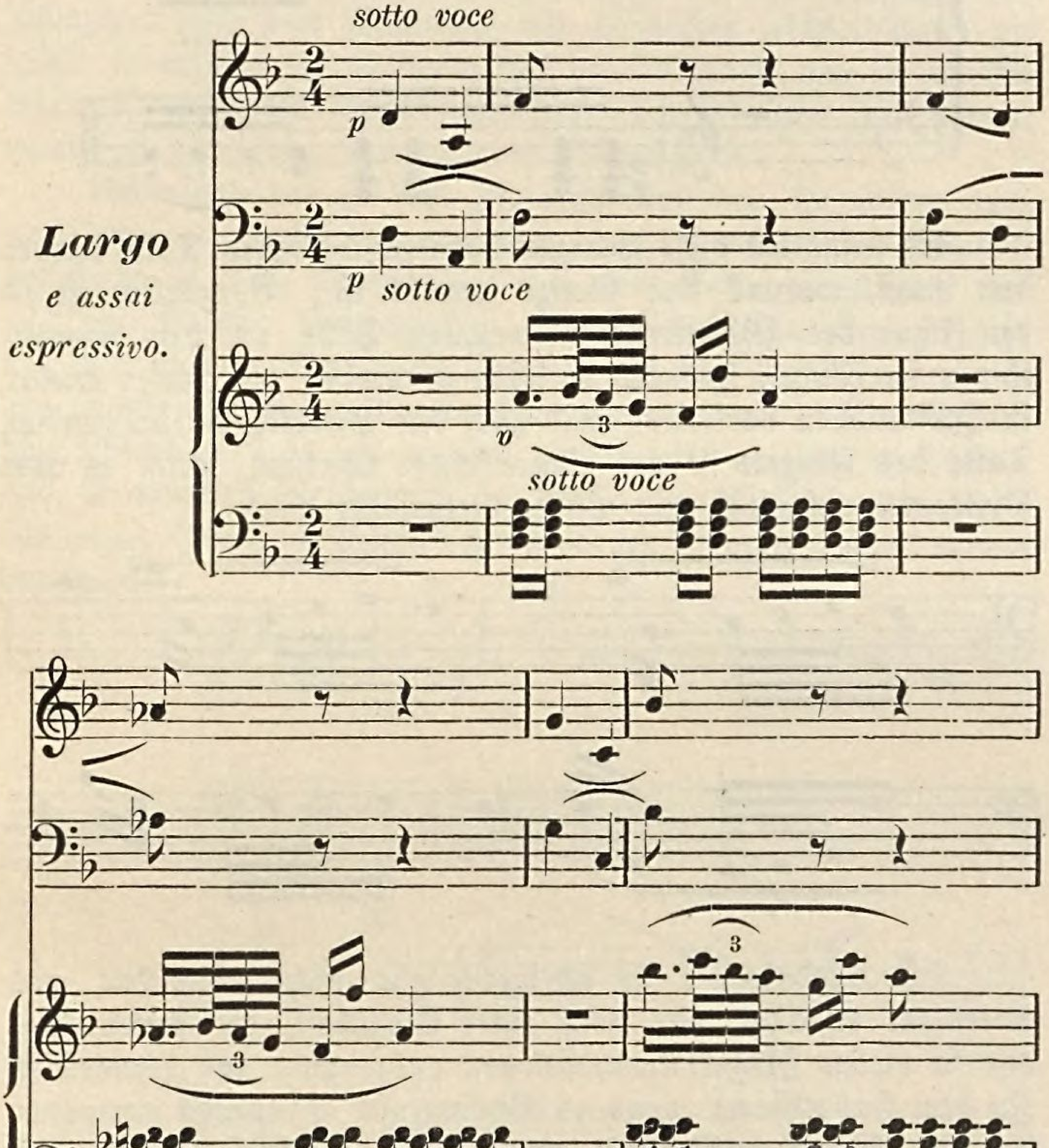


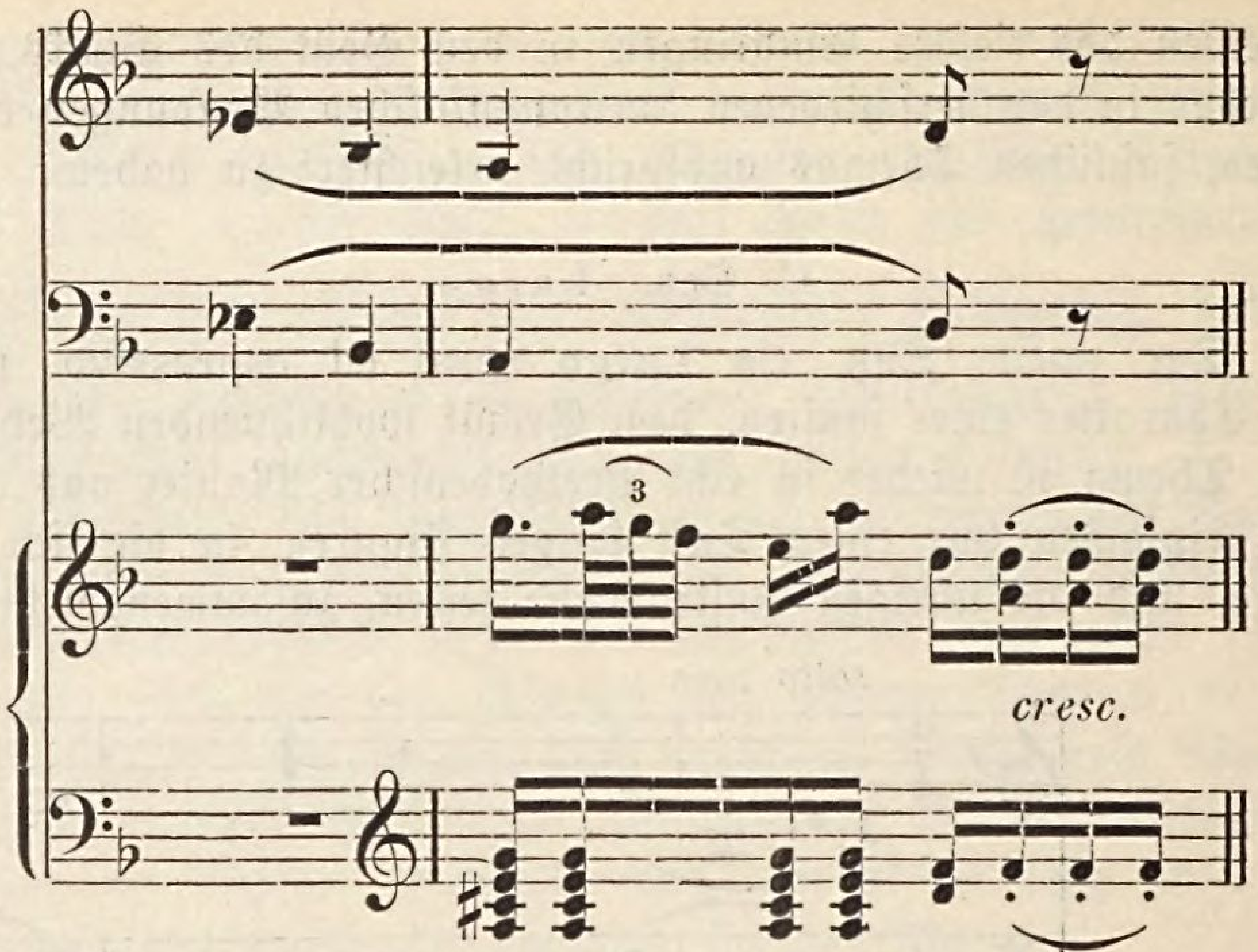
Recensent hofft durch die genaue Entwickelung des Ganges in diesem genialen Prachtstück, nicht allein denjenigen, denen das Trio noch unbekannt war, eine genügende Idee davon verschafft, sondern auch dem Kenner bei dem Anhören oder Spielen

desselben das tiefere Eindringen in den Geist des Stücks, der sich eben in den verschiedenen kontrapunktischen Wendungen eines kurzen, faßlichen Themas ausspricht, erleichtert zu haben.
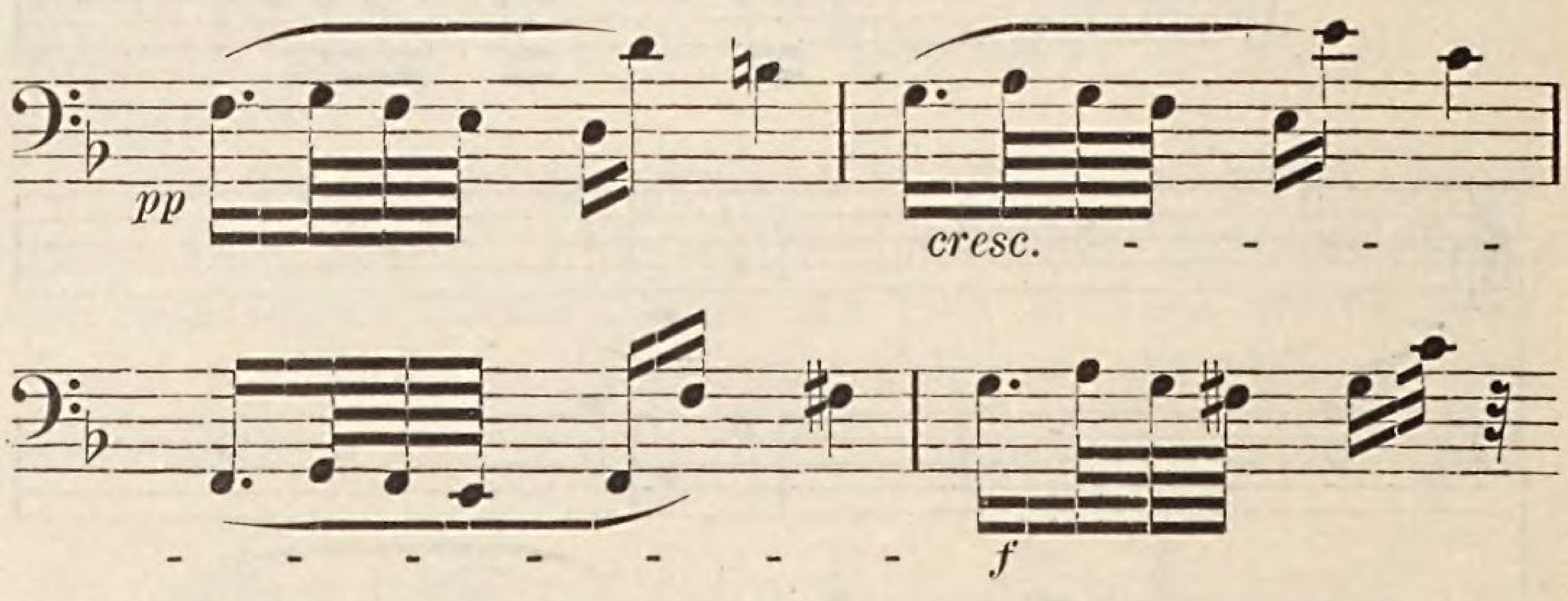
II. Satz. Largo.

Der zweite Satz, ein Largo assai ed espressivo, trägt den Charakter einer sanften, dem Gemüt wohlthuenden Wehmut. Das Thema ist wieder in echt Beethovenscher Manier aus zwei ganz einfachen nur einen Takt langen Figuren, in die sich der Flügel und die übrigen Instrumente teilen, zusammengesetzt.





Es enthalten diese wenigen harmonisch-reichen Takte wieder den Stoff, woraus das Ganze gewebt ist. Vorzüglich ist es die Figur des Violoncells im neunten Takte, mit dem Kontrathema im Flügel, das sich so schön verbindet, die immer wieder in Imitationen vorkommt, und auch das Hauptthema im zweiten Takte des Flügels ist von eingreifender Wirkung, wenn es vom Violoncell aufgefaßt und weiter fortgeführt wird.



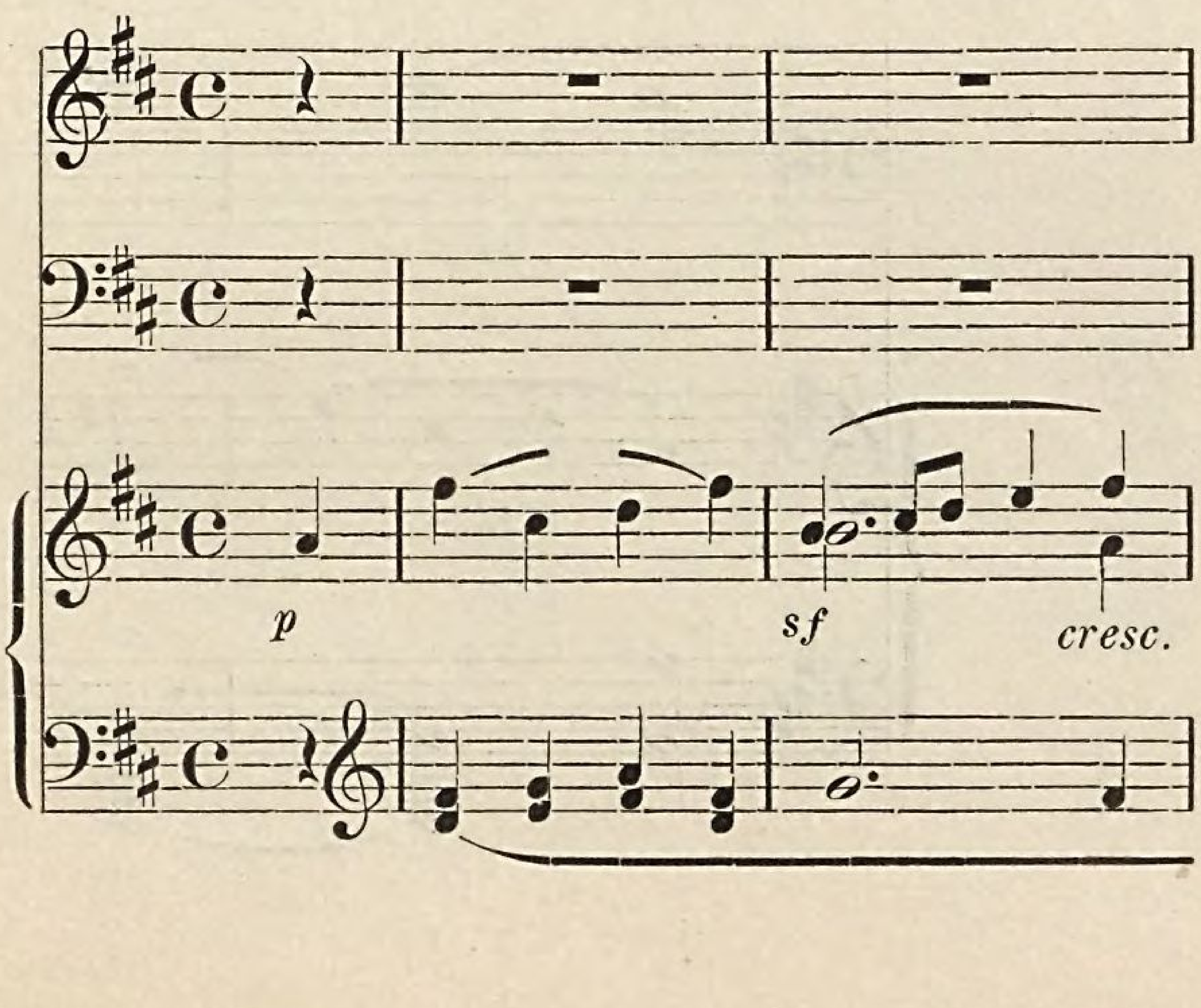
Die Modulation ist übrigens gar nicht verwickelt, und Recensent erwähnt nur noch einer Eigenheit, die diesen Satz vor so vielen Flügel-Kompositionen auszeichnet und hervorhebt. Zu dem Hauptthema, wenn es Violine und Violoncell vortragen, hat der Flügel meistenteils einen Satz in 64 tel Sextolen die pp. und leggiermente vorgetragen werden sollen.
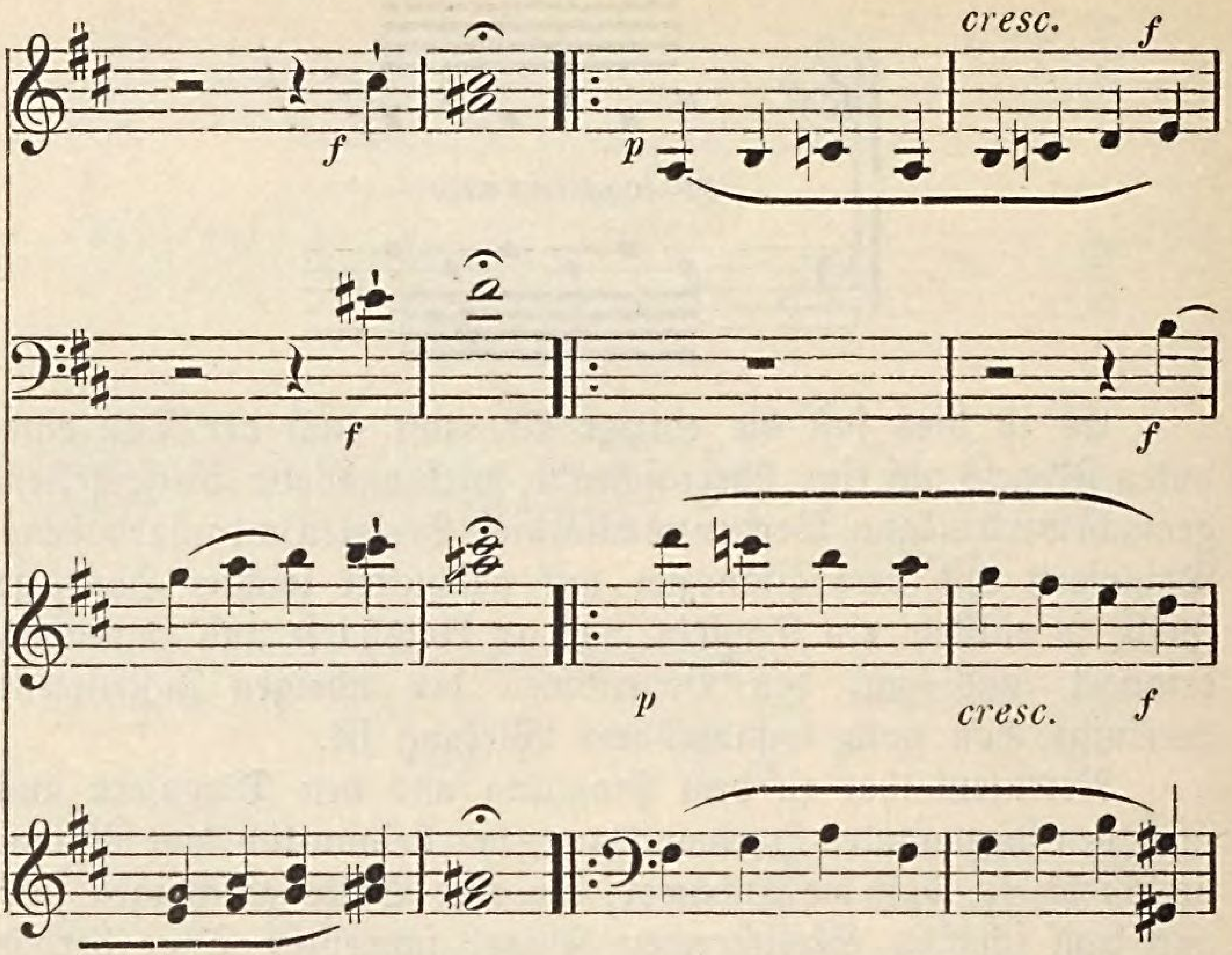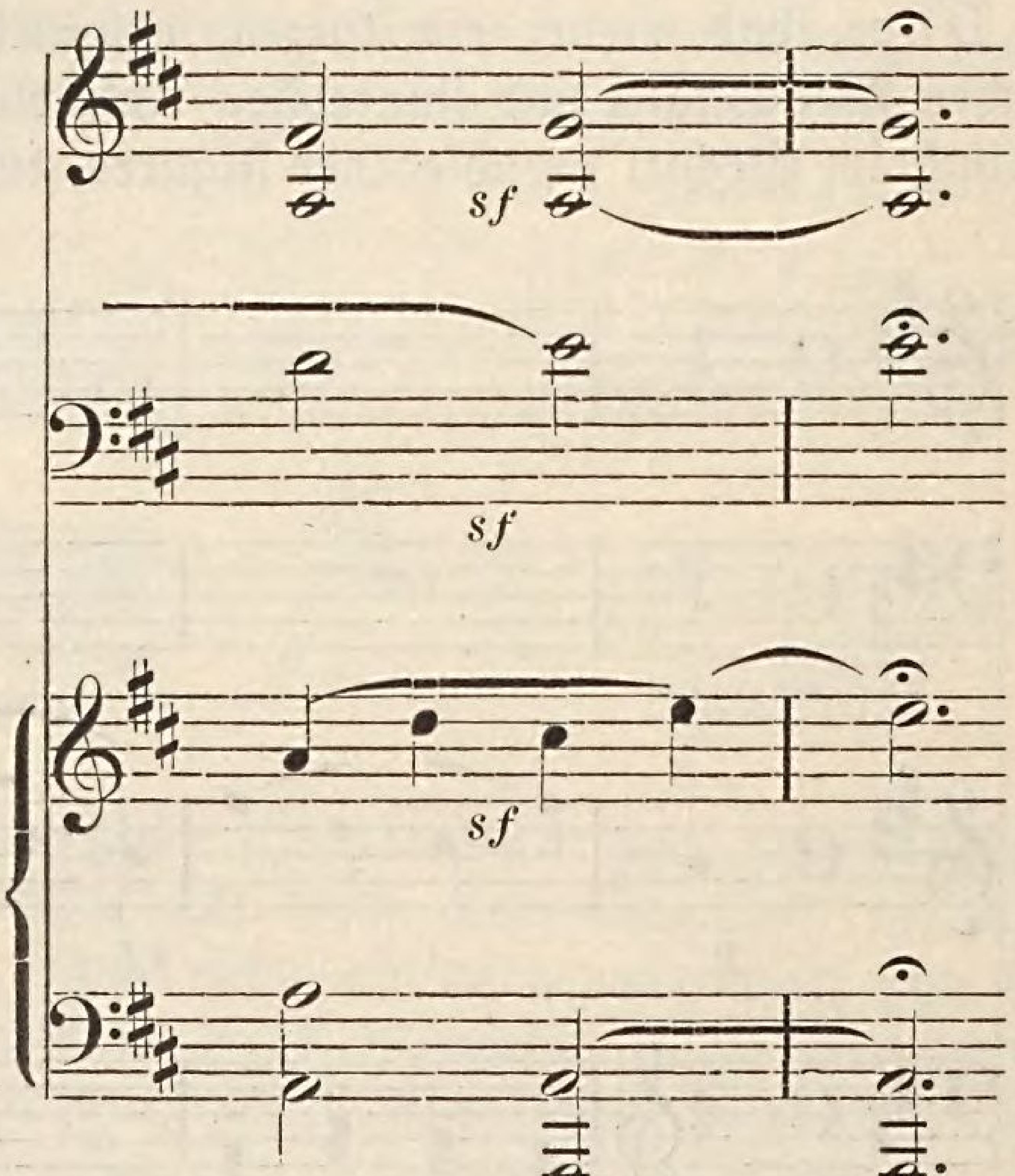


Es ist dies fast die einzige Art, wie auch der Ton eines guten Flügels auf eine überraschende, wirkungsvolle Weise geltend gemacht werden kann. Werden nämlich diese Sextolen mit aufgehobenen Dämpfern und dem Pianozug mit geschickter leichter Hand gespielt, so entsteht ein Säuseln, das an Äolsharfe und Harmonika erinnert, und, mit den Bogentönen der übrigen Instrumente vereinigt, von ganz wunderbarer Wirkung ist.

Recensent that zu dem Pianozug und den Dämpfern auch noch den sogenannten Harmonikazug, der bekanntlich das Manual verschiebt, so, daß die Hämmer nur eine Saite anschlagen, und aus dem schönen Streicherchen Flügel schwebten Töne hervor, die wie duftige Traumgestalten das Gemüt umfingen und in den magischen Kreis seltsamer Ahnungen lockten. — Der Schlußsatz, Presto, D dur, hat wieder ein kurzes, originelles Thema, das, in manchen Wendungen und sinnreichen Anspielungen durch das ganze Stück, im Wechsel verschiedener Figuren, immer wieder durchblickt.
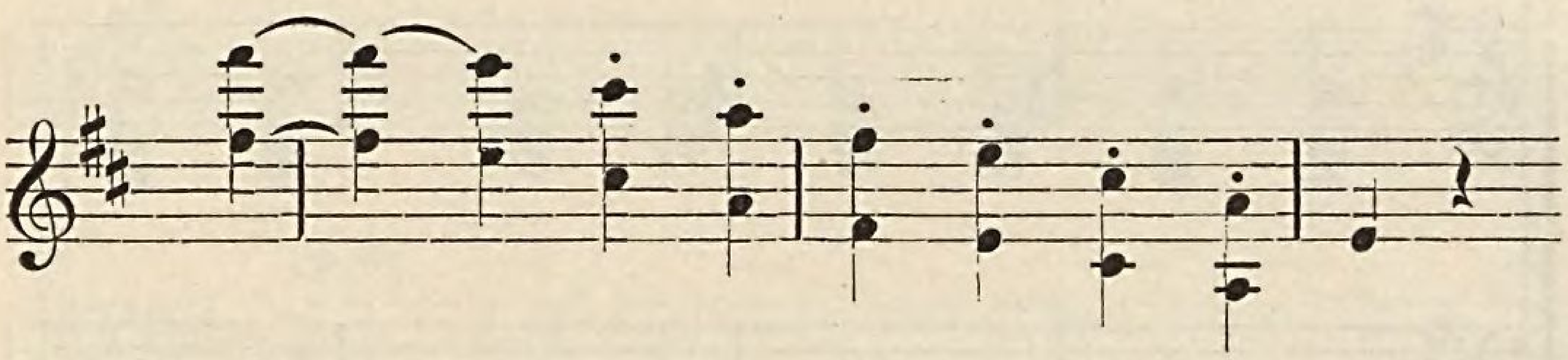
Presto.




cresc.
f
f
p
f
f
p
cresc.
f

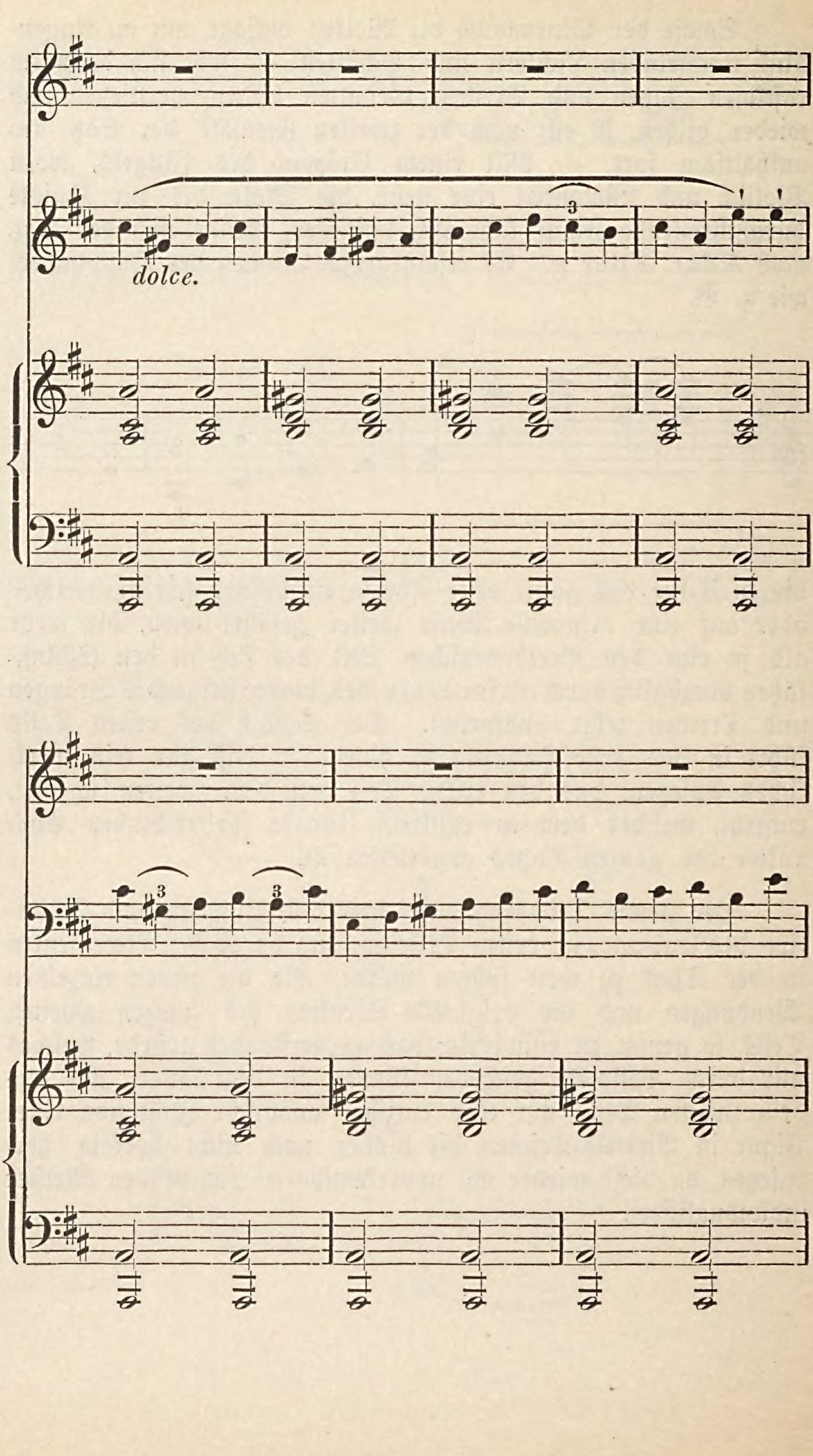

sf
sf
sf

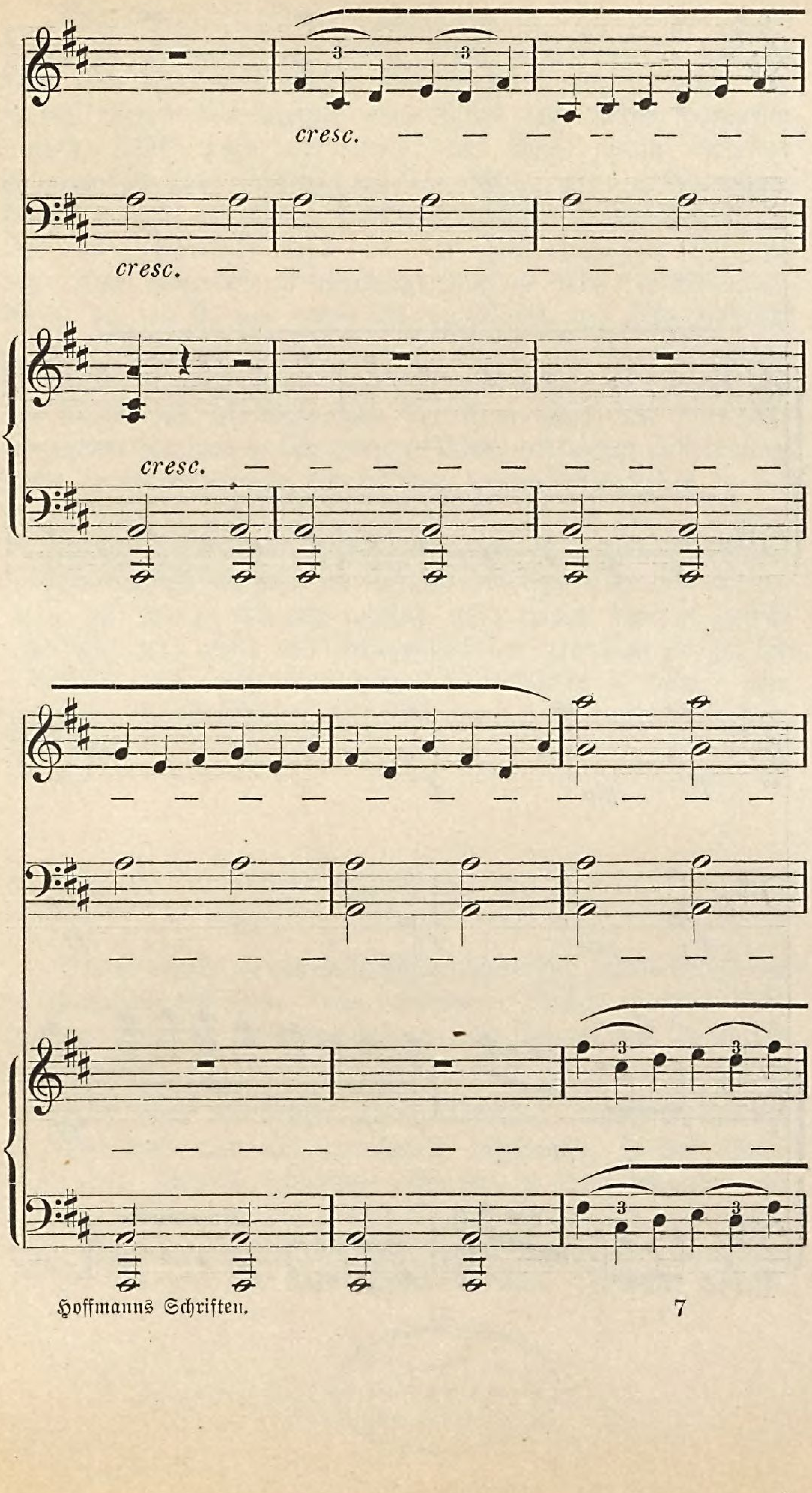
Sowie der Sturmwind die Wolken verjagt, mit im Augenblick wechselnden Lichtern und Schatten — wie sich dann im rastlosen Jagen und Treiben Gestalten bilden, verfließen und wieder bilden, so eilt nach der zweiten Fermate der Satz unaufhaltsam fort. — Mit einem Unisono des Flügels, wozu Violine und Violoncell eine neue, die Skala bis zur Quinte durchschreitende Figur kanonisch imitieren, wendet sich der Satz nach A dur, F dur ꝛc. Es erfolgen Imitationen des Hauptsatzes, wie z. B.
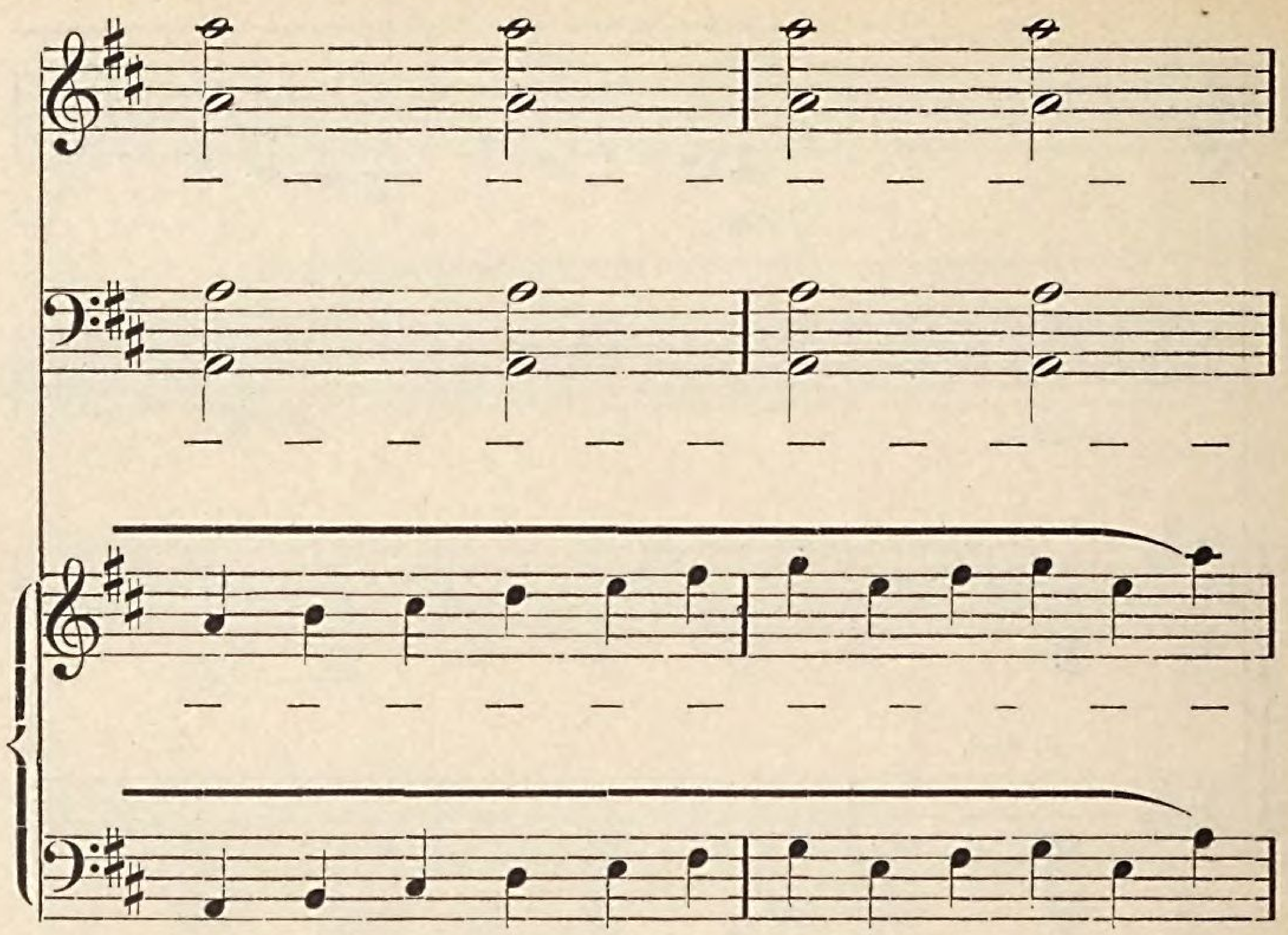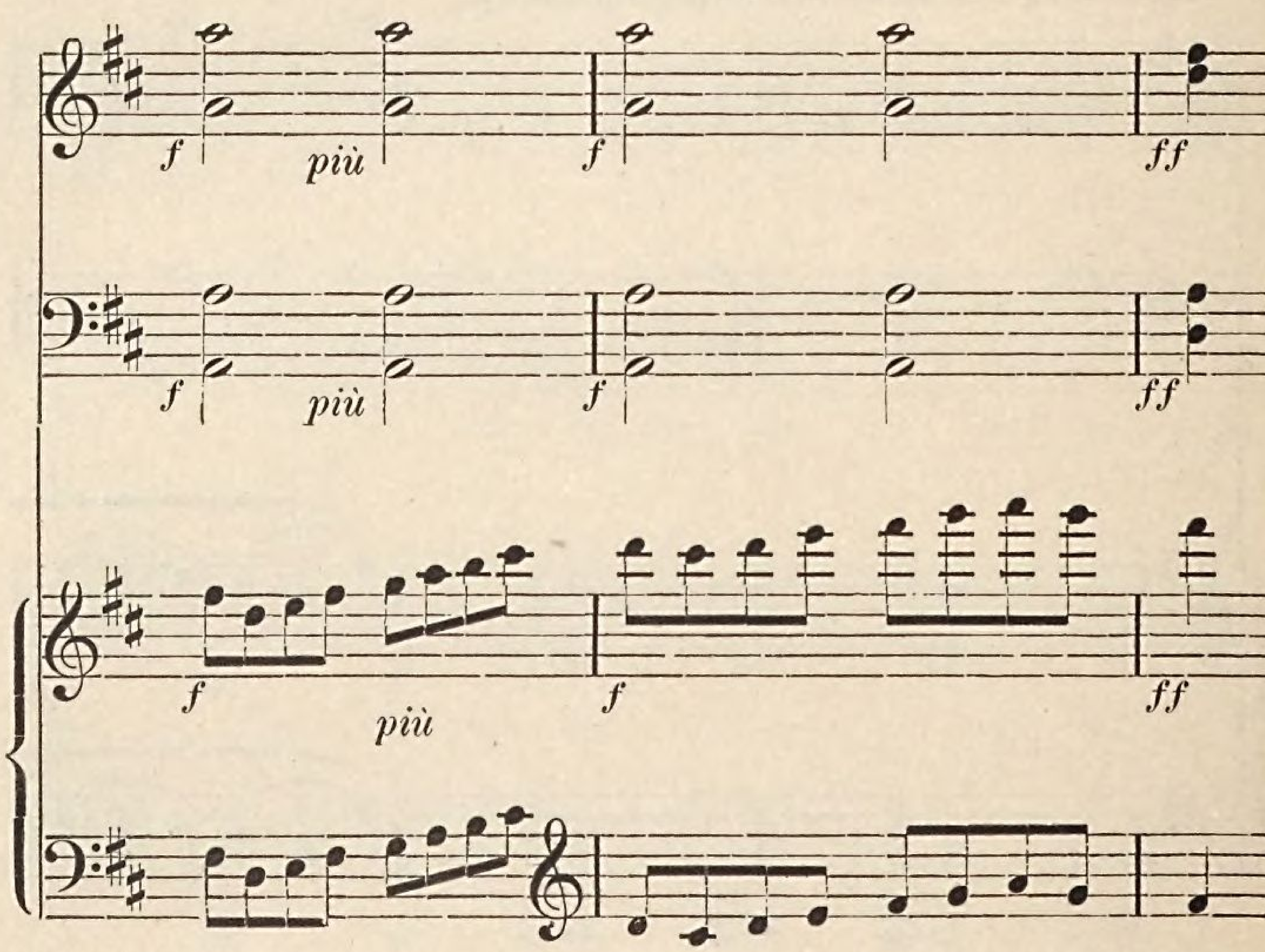


bis in B dur das ganze erste Thema einzutreten scheint, welches aber auf eine originelle Weise weiter geführt wird, die mehr als je eine den Beethovenschen Stil, der sich in den Schlußsätzen vorzüglich durch ein fortdauerndes, immer steigendes Drängen und Treiben zeigt, ausspricht. Der Schluß des ersten Teils führt in das erste Hauptthema hinein, so daß gar kein merkliches Absetzen, das den ersten Teil von dem zweiten scheidet, entsteht, welches dem in rastloser Unruhe forttreibenden Charakter des ganzen Satzes angemessen ist.

Der zweite Teil fängt mit einer Durchführung und Imitation des Unisonos im ersten Teile an, und da es den Recensenten in der That zu weit führen würde, alle die neuen einzelnen Wendungen und die originelle Struktur des ganzen zweiten Teils so genau zu entwickeln, daß er verstanden würde, welches nur durch Beispiele geschehen könnte: so begnügt er sich aus dem zweiten Teile nur eine einzige kanonische Imitation einer Figur in Viertels-Triolen, die bisher noch nicht vorkam, herzusetzen, da diese wieder mit unverkennbaren Zügen den Meister individualisiert.


dolce.


cresc.
cresc.
cresc.
3
3
3
3
3
3
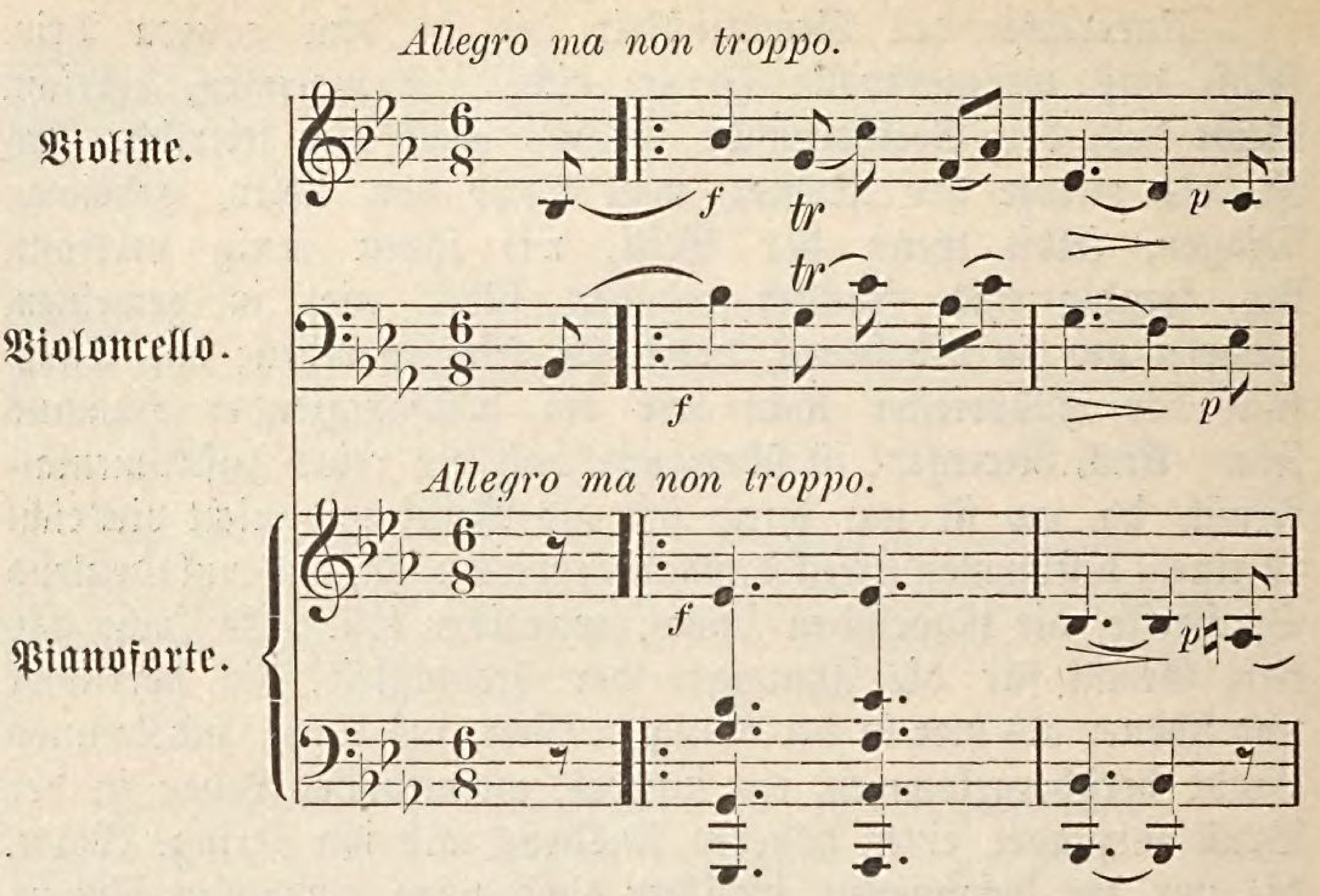



f
più
f
ff
f
più
f
ff
f
più
f
ff
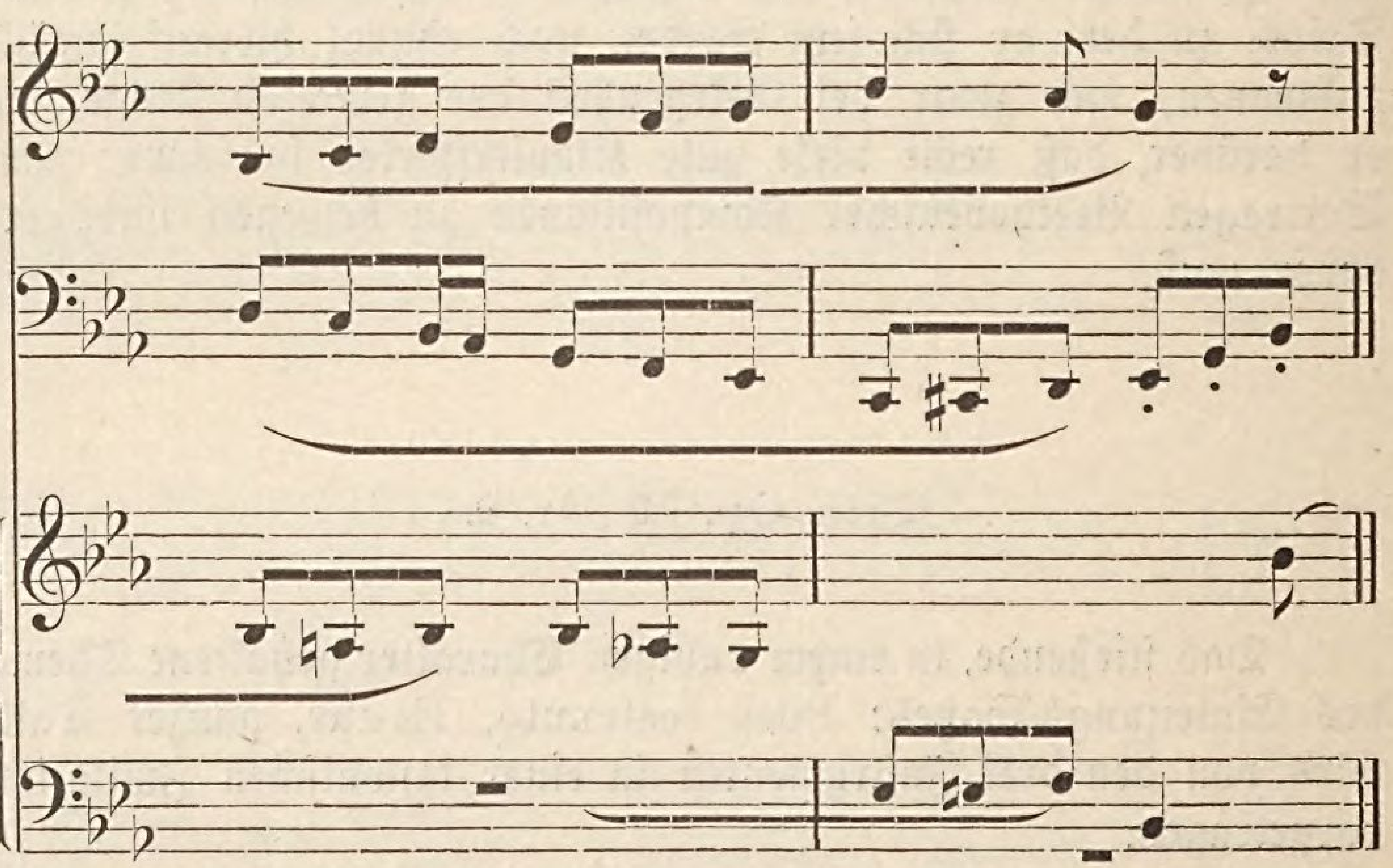
Unerachtet der Gemütlichkeit, die in dem ganzen Trio, selbst das wehmutsvolle Largo nicht ausgenommen, herrscht, bleibt doch der Beethovensche Genius ernst und feierlich. Es ist, als meinte der Meister, man könne von tiefen, geheimen Dingen, selbst wenn der Geist, mit ihnen innig vertraut, sich freudig und fröhlich erhoben fühlt, nie in gemeinen, sondern nur in erhabenen, herrlichen Worten reden; das Tanzstück der Isispriester kann nur ein hochjauchzender Hymnus sein. Auch Recensent ist überzeugt, daß die reine Instrumental-Musik, da, wo sie nur durch sich als Musik und nicht vielleicht zu einem bestimmten Zweck dramatisch wirken soll, das unbedeutend Spaßhafte, die tändelnden Lazzi, vermeiden soll. Es sucht das tiefe Gemüt für die Ahnungen der Freudigkeit, die herrlicher und schöner als hier in der beengten Welt, aus einem unbekannten Lande herübergekommen, ein inneres, wonnevolles Leben in der Brust entzündet, einen höheren Ausdruck, als ihn geringe Worte, die nur der befangenen, irdischen Lust eigen, gewähren können. Recensent behält sich vor, am Schlusse der Recension des zweiten Trios, zu dem er sich jetzt wendet, noch einmal hierauf zurückzukommen, und zwar bei Gelegenheit der gerechten Klage, die er darüber, daß recht viele gute Klavierspieler so schwer zum Vortragen Beethovenscher Kompositionen zu bewegen sind, erheben muß.

Trio Op. 70 Nr. 2.

Das fließende, in einem ruhigen Charakter gehaltene Thema des Einleitungs-Satzes: Poco sostenuto, Es dur, ganzer Takt, wird von den drei Instrumenten in einer kanonischen Imitation vorgetragen.

Aber schon im elften Takte erscheinen, während Violine und Violoncell nur einzelne Noten anschlagen, in der Oberstimme des Flügels lebhaftere Figuren in Sechszehnteln und Sechszehntel-Triolen, bis wieder ein gar gemütliches, ausdrucksvolles Thema zu dem Ruhepunkt in der Dominante führt, worauf ein Allegro ma non troppo, Es dur, $^{6}/_{8}$-Takt, eintritt.
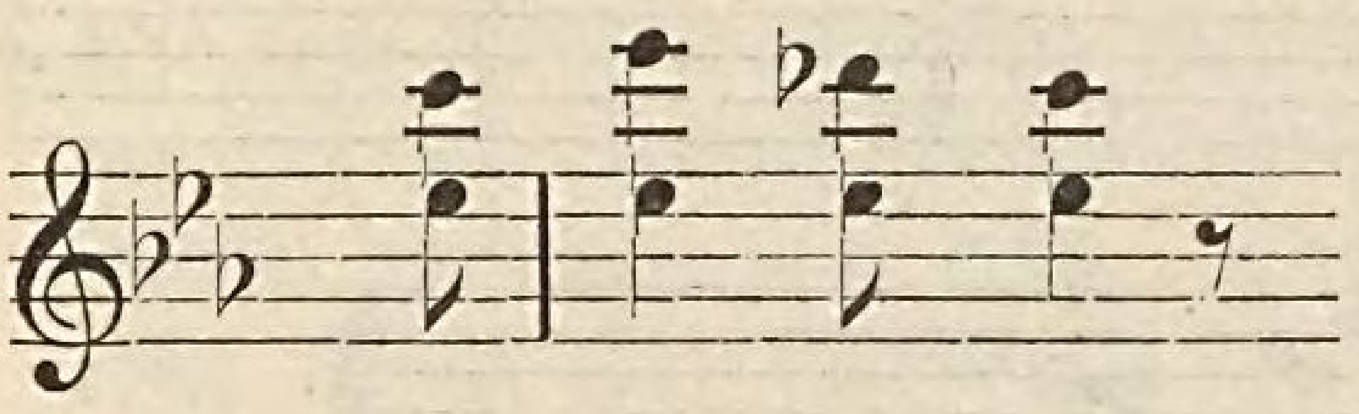


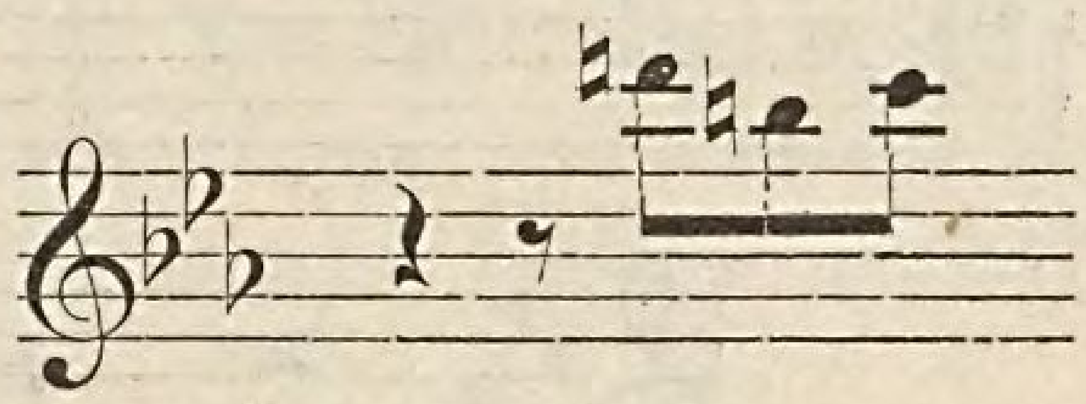


Unerachtet des $^6/_8$-Taktes, der sonst dem Hüpfenden, Scherzhaften so eigen ist, behauptet doch dieser Satz in seiner ursprünglichen Gestalt, sowie in seinen mannigfachen Wendungen, einen ernsten und — es sei der Ausdruck erlaubt, adeligen Charakter.
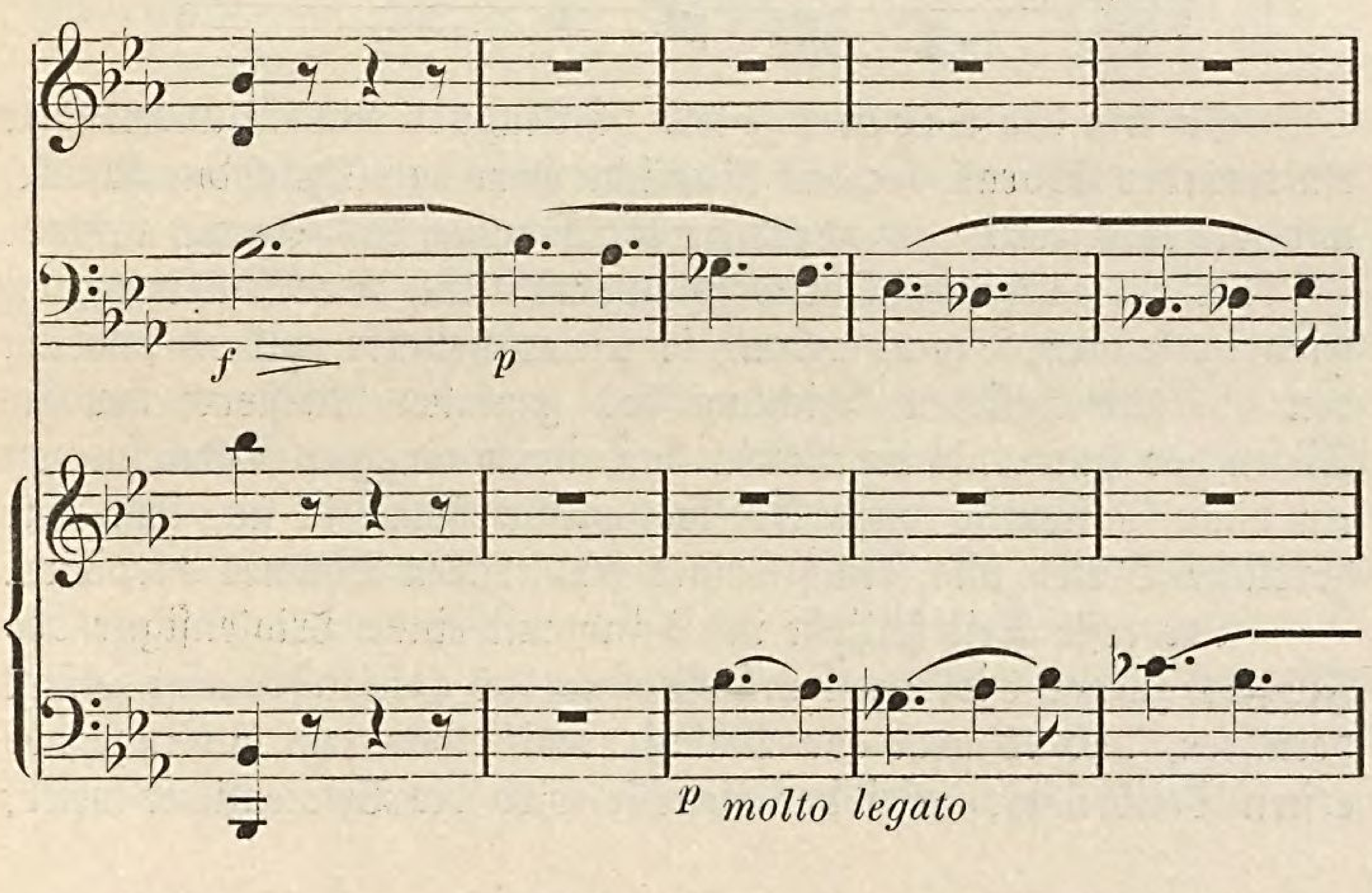
Unwillkürlich ist Recensent an manche Mozartsche Komposition gleichen Schwunges, vorzüglich an das Allegro der herrlichen Symphonie in Es dur, die unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt ist, erinnert worden; er spricht indessen nur ganz ausschließlich von dem Thema, nicht aber von der weitern Ausführung und der Struktur des Satzes, in der wieder der Beethovensche Genius auf die originellste Weise hervortritt.
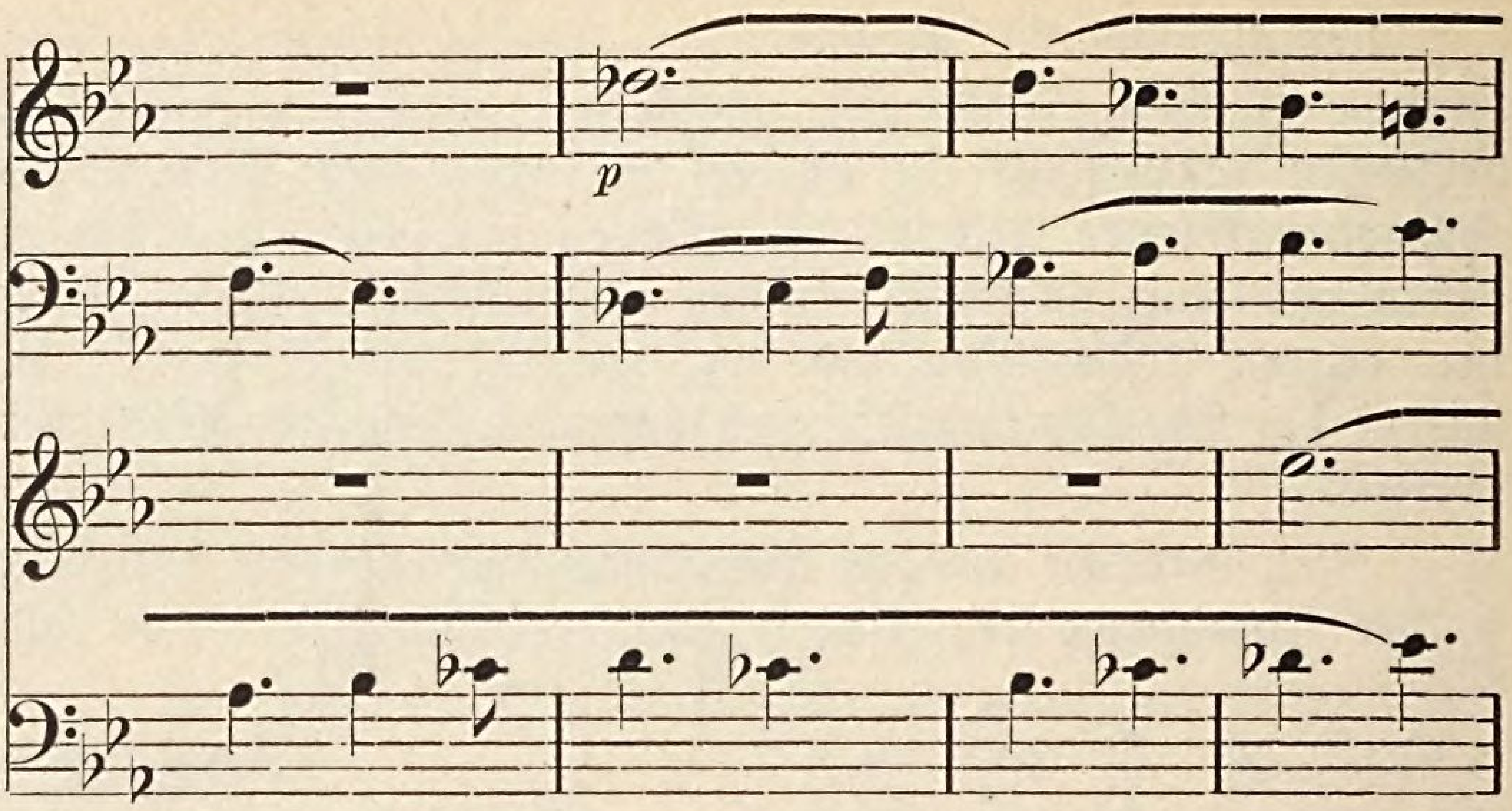
Nach manchen aus dem Hauptthema genommenen Gedanken in der Oberstimme des Flügels und der Violine, als da sind:

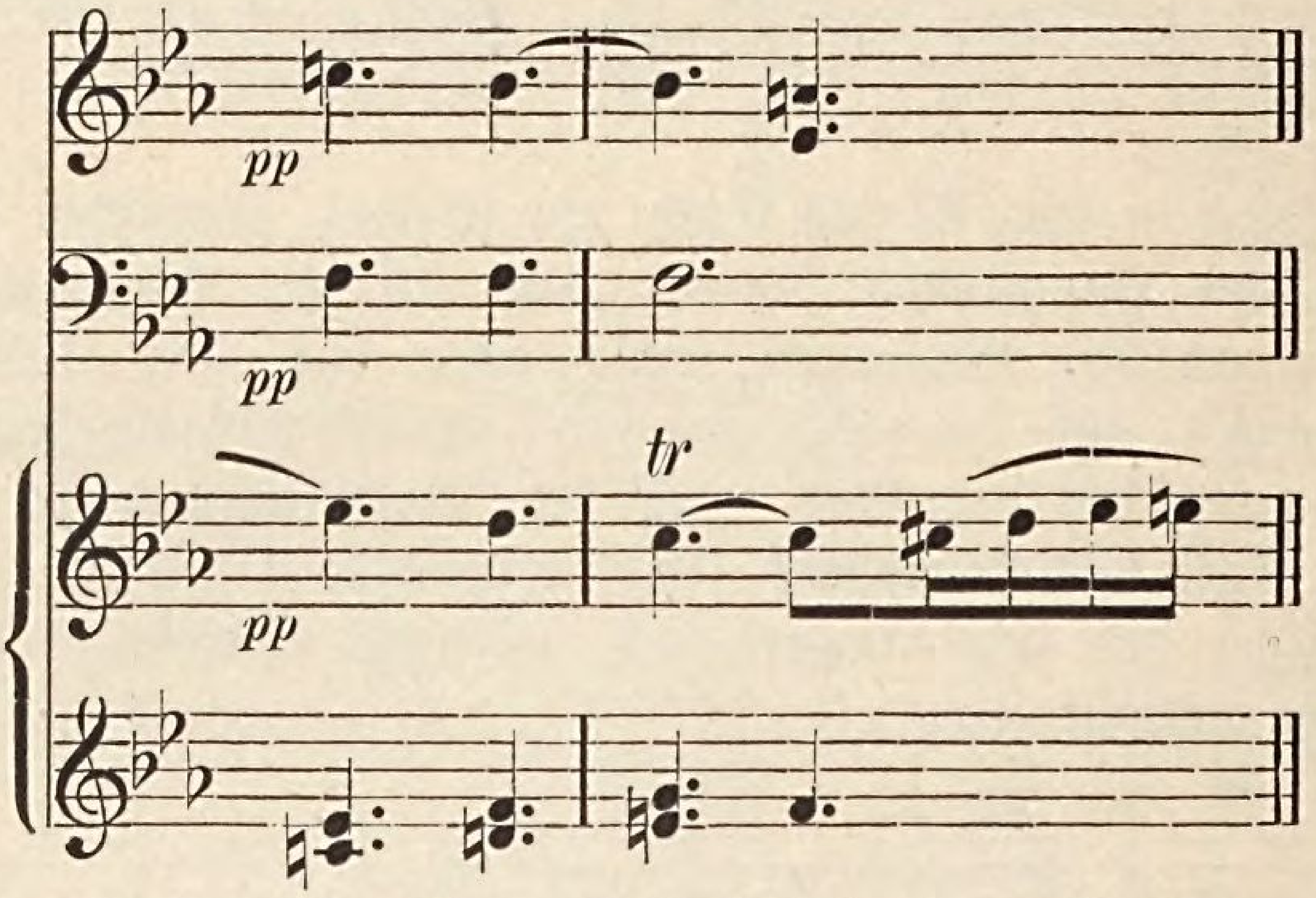




u. a. m. folgt in dem 21sten Takte ein zweites, herrliches Thema, noch in der Haupttonart Es dur, daß erst zur Begleitung des Flügels von dem Violoncell, denn aber von der Oberstimme des Flügels und der Violine all' ottava vorgetragen wird. Nun wendet sich der Satz nach der Dominante, und, nur in den $^6/_8$-Takt umgeschrieben, tritt wiederum kanonisch imitiert das Thema des Einleitungssatzes, wiewohl anders in die Instrumente verteilt, ein.







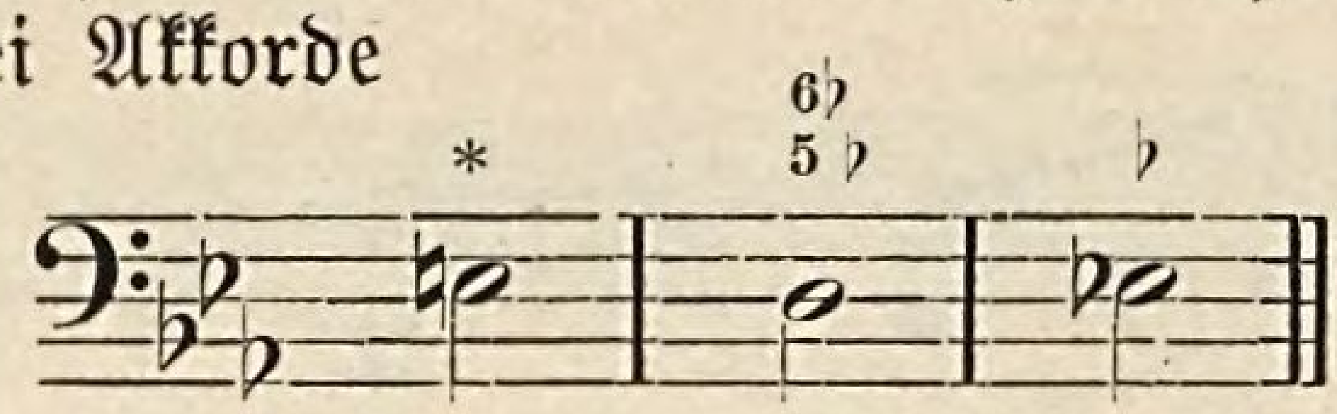
So wie der Satz hier gestellt ist, klingt er wie ein unerwartet eintretender Choral, der das künstliche Gewebe plötzlich durchbricht, und wie eine fremde, wunderbare Erscheinung das Gemüt aufregt. — Nur ein geübteres Ohr wird augenblicklich den Einleitungssatz wieder erkennen, so ganz anders, so neu erscheint er, und es beweiset den überschwenglichen Reichtum des genialen Meisters, der die Tiefen der Harmonie ergründet, daß einem einzigen Gedanken von ein paar Takten so viele Motive entsprießen, die sich ihm, wie herrliche Blüten und Früchte eines fruchtbaren Baumes darbieten.

Der erste Teil schließt in B dur mit einer Triolenfigur des Flügels, zu der Violoncell und Violine das Hauptthema abgekürzt berühren, und es geht der Schluß unmittelbar zum Anfange des ersten Teils über. Bei der Reprise wird die Triolenfigur weiter

fortgeführt, indem Violoncell und Violine, einander imitierend, erst vier und dann nur zwei Noten des Hauptthemas anschlagen.

Recensent erwähnt noch des enharmonischen Überganges aus Des moll in H dur, in dem 18., 19. und 20. Takte, der, ohne im mindesten so grell zu sein, wie manche Modulationen der Art in neuen Kompositionen, doch von der frappantesten Wirkung ist. Der Meister hat in dem Flügel und dem Violoncell im 20sten Takte Ces dur vorgezeichnet; die Violine aber schon H dur nehmen lassen.
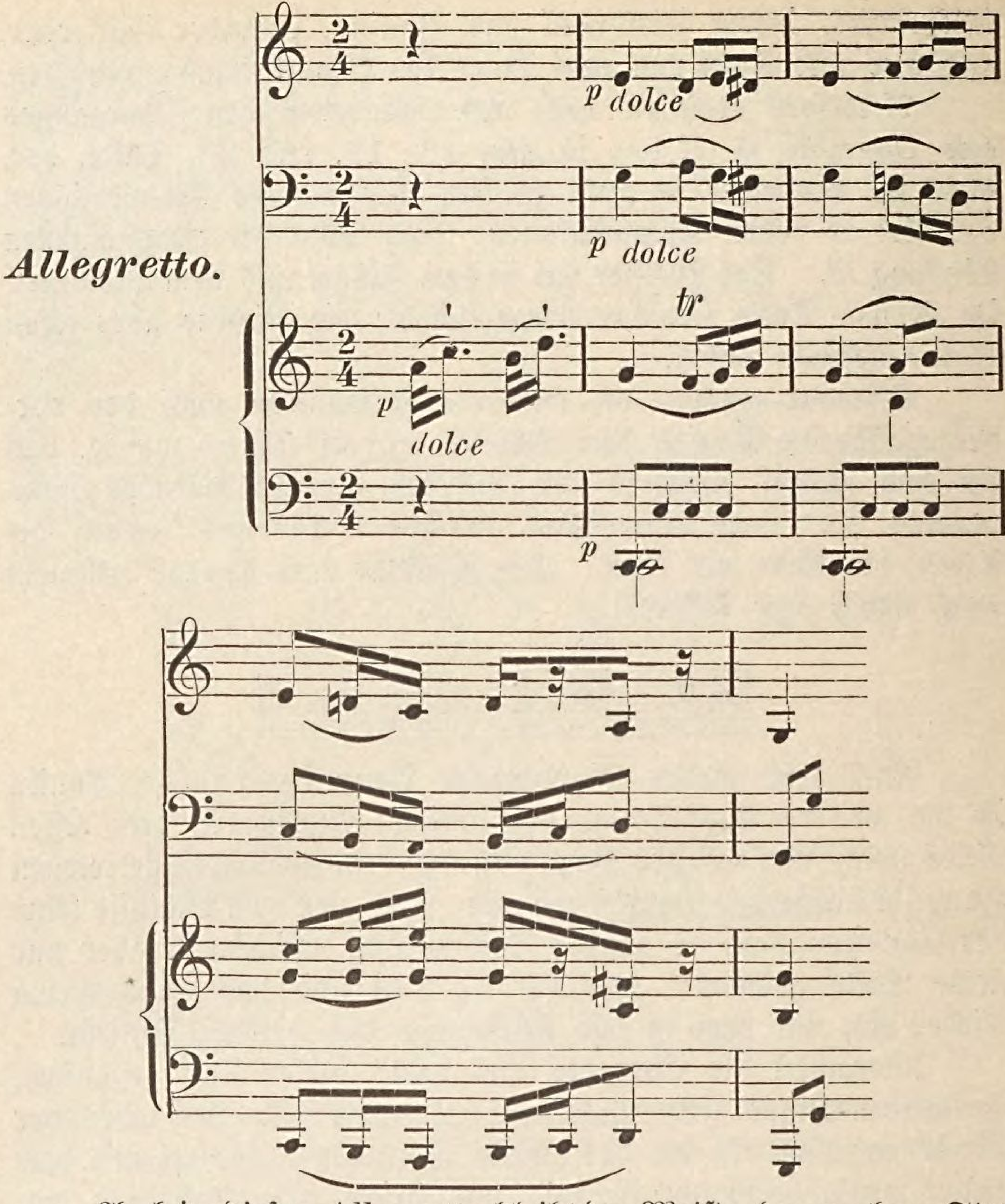
Offenbar geschah es, weil die Intonation nach den vorhergegangenen Pausen dem Spieler sehr erleichtert wurde, und bei dem Flügel ohnedies nur von der gleichschwebenden Temperatur, die keinen Unterschied zwischen H dur und Ces dur gestattet, die Rede sein kann. Die Rückkehr nach Es moll geschieht rasch durch drei Akkorde
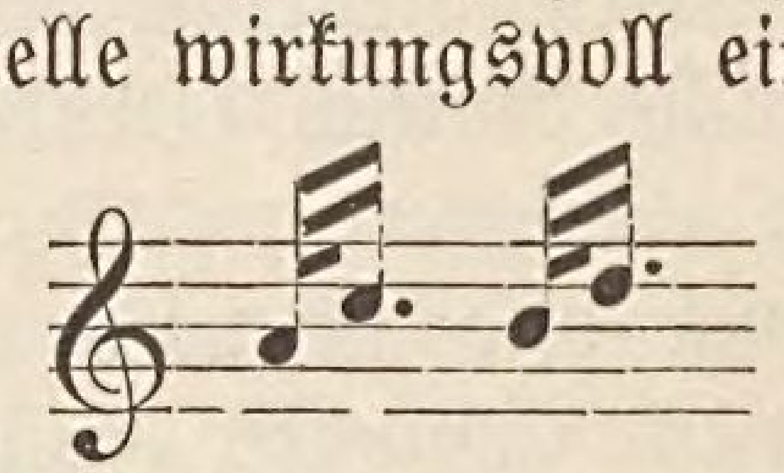


Nach dem wieder eingetretenen Hauptthema in der Tonika ist die weitere Ausführung, nur geringe abgeändert, dem ersten Teile gleich, nur daß der Satz auch nach dem zweiten eingetretenen Hauptthema in der Tonika beharrt. Noch vor dem Schlusse kehrt der Einleitungssatz im ganzen Takt wieder, nachdem er aber nur neun Takte gedauert, tritt der $^6/_8$-Takt und das Hauptthema wieder ein, mit dem in der Abkürzung das Allegro schließt.

Unerachtet die Elemente, aus denen dieser Satz geschaffen, verschiedenartiger sind, als man es sonst bei Beethovenscher Musik gewohnt ist, da der zweite Satz des Allegros mit dem ersten wenig verwandt ist, und das dritte, der Einleitung entnommene Thema vollends fremdartig erscheint: so steht doch alles in einem Gusse kräftig da, und der wahrhaft musikalische Zuhörer wird leicht den freilich komplizierten Gang des Allegros auffassen, wenn auch vielleicht dem ungeübteren Ohr manches im Anfange nicht deutlich werden könnte.

Der folgende Satz, Allegretto, C dur, $^2/_4$-Takt, hat ein gefälliges singbares Thema und ist nach der Art, wie Haydn, vorzüglich in Symphonien, manches Andante gesetzt hat, aus variierenden Zwischensätzen im Minore, nach denen das Hauptthema immer wieder im Majore lichtvoll eintritt, gewebt.
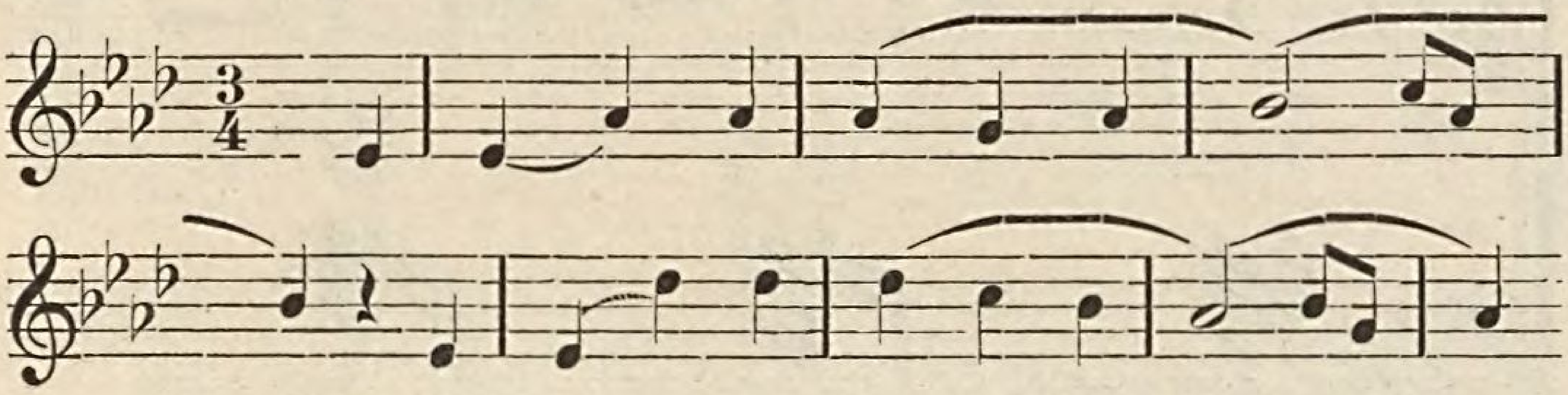


Auch in diesem Allegretto bleibt der Meister dem wahren Styl dieser Art Komposition getreu, indem der Satz so durch die drei Instrumente verflochten ist, daß sie nur zusammen den Begriff des Ganzen geben. Jede Figur ist reiflich erwogen und greift an gehöriger Stelle wirkungsvoll ein; ja selbst der Anfang



kehrt öfters in weiterer Ausführung und schärfer dem Charakter des Stücks aussprechend wieder; wie z. B. am Ende des ersten Minore und
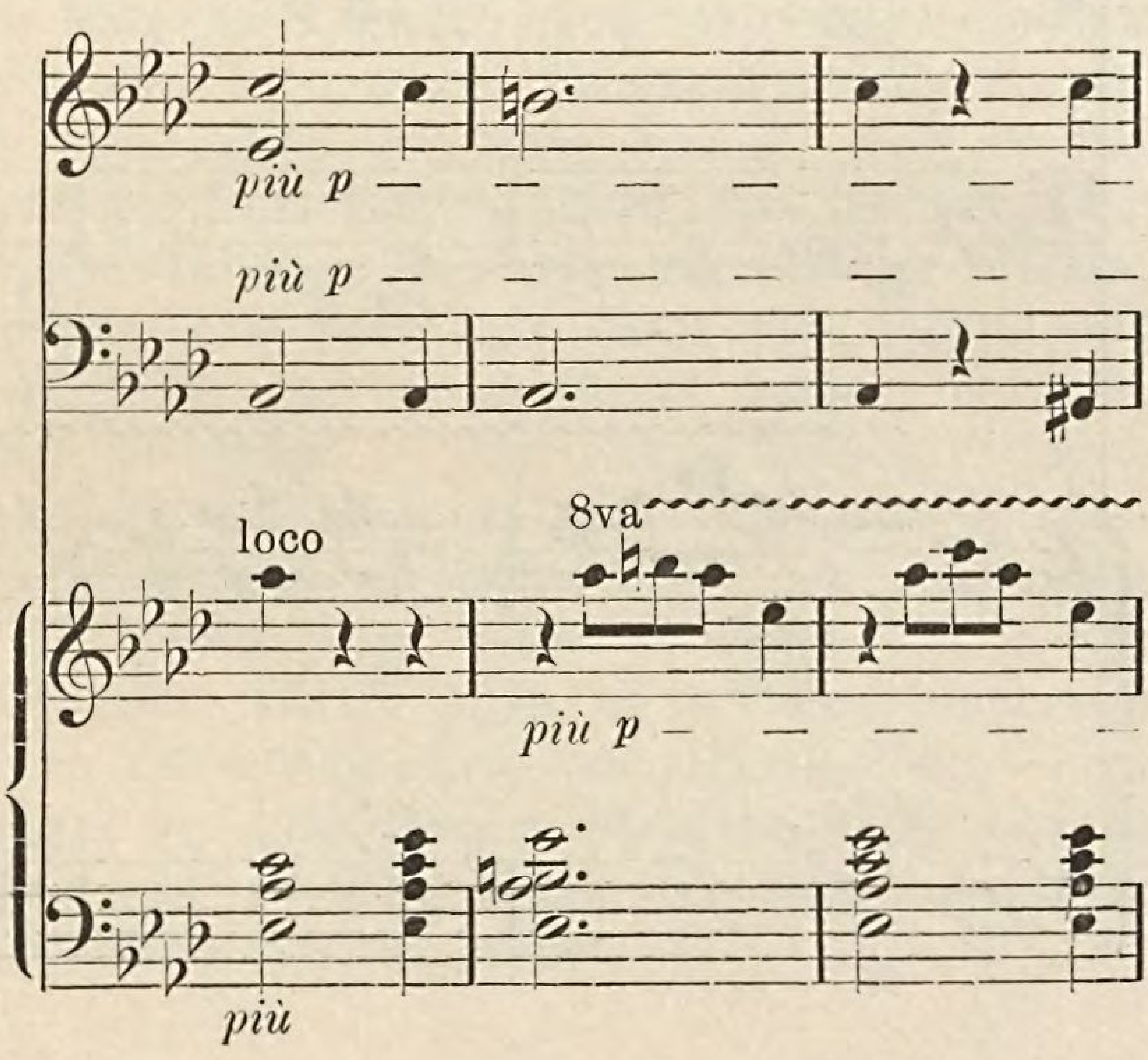
bei dem Schlusse. Rec. muß sowohl hier, als bei dem folgenden Allegretto ma non troppo, Asdur, $^2/_4$-Takt, um nicht zu weitläuftig zu werden, auf die Einsicht, auf das Studium des Werkes, das jeden wahren Musiker erfreuen und erheben wird, verweisen, da nur Beispiele, die die billigen Schranken einer Recension überschreiten würden, das deutlich machen könnten, was er wohl noch sagen möchte. Nur sei es ihm erlaubt, zu bemerken, daß das herrliche Thema dieses Allegrettos, das eigentlich der durch Haydn unter dem Namen Menuetto eingeführte pikante Mittelsatz ist, ihn wieder an den hohen, edlen Adlerschwung Mozartscher Sätze ähnlicher Art erinnert hat.

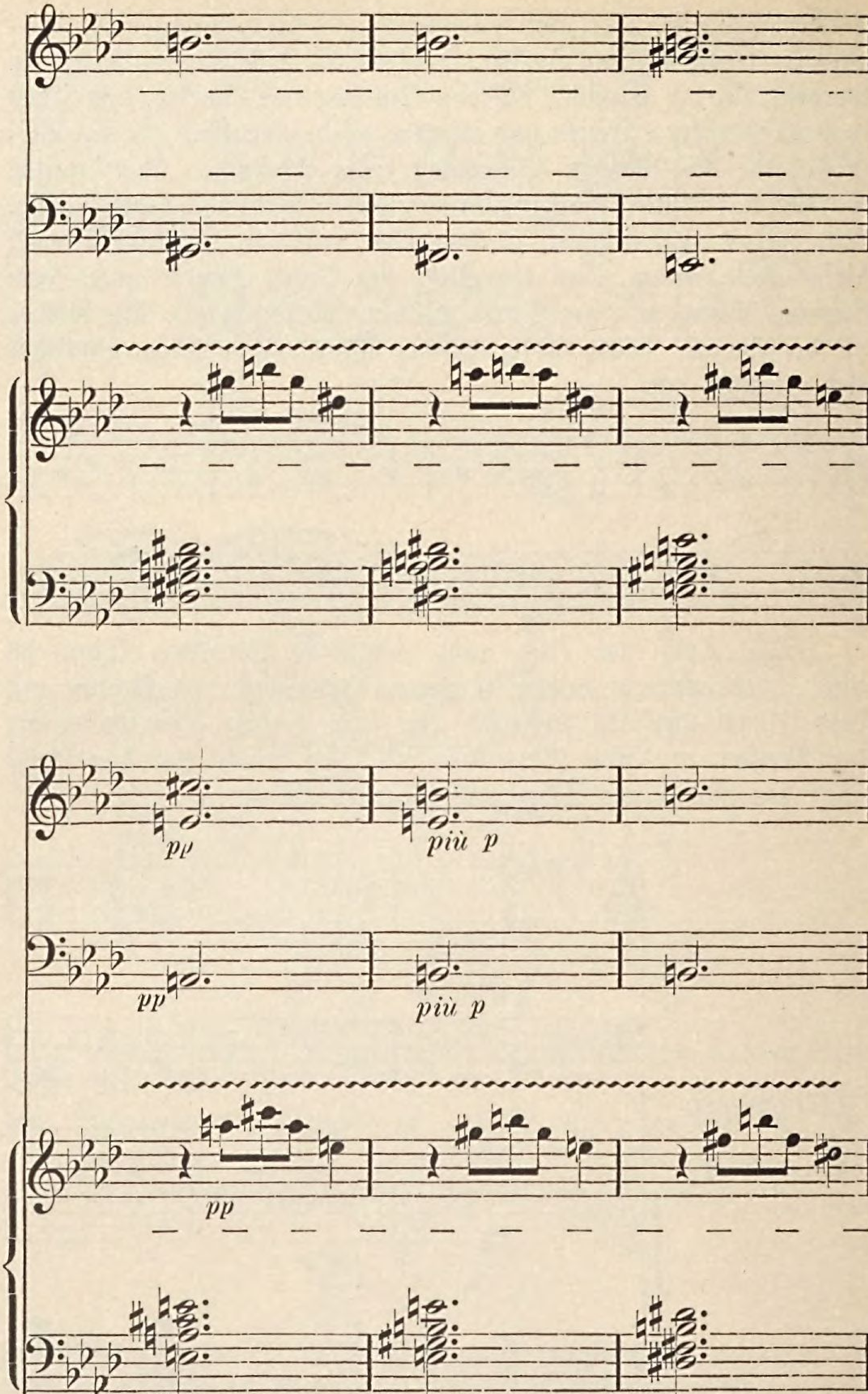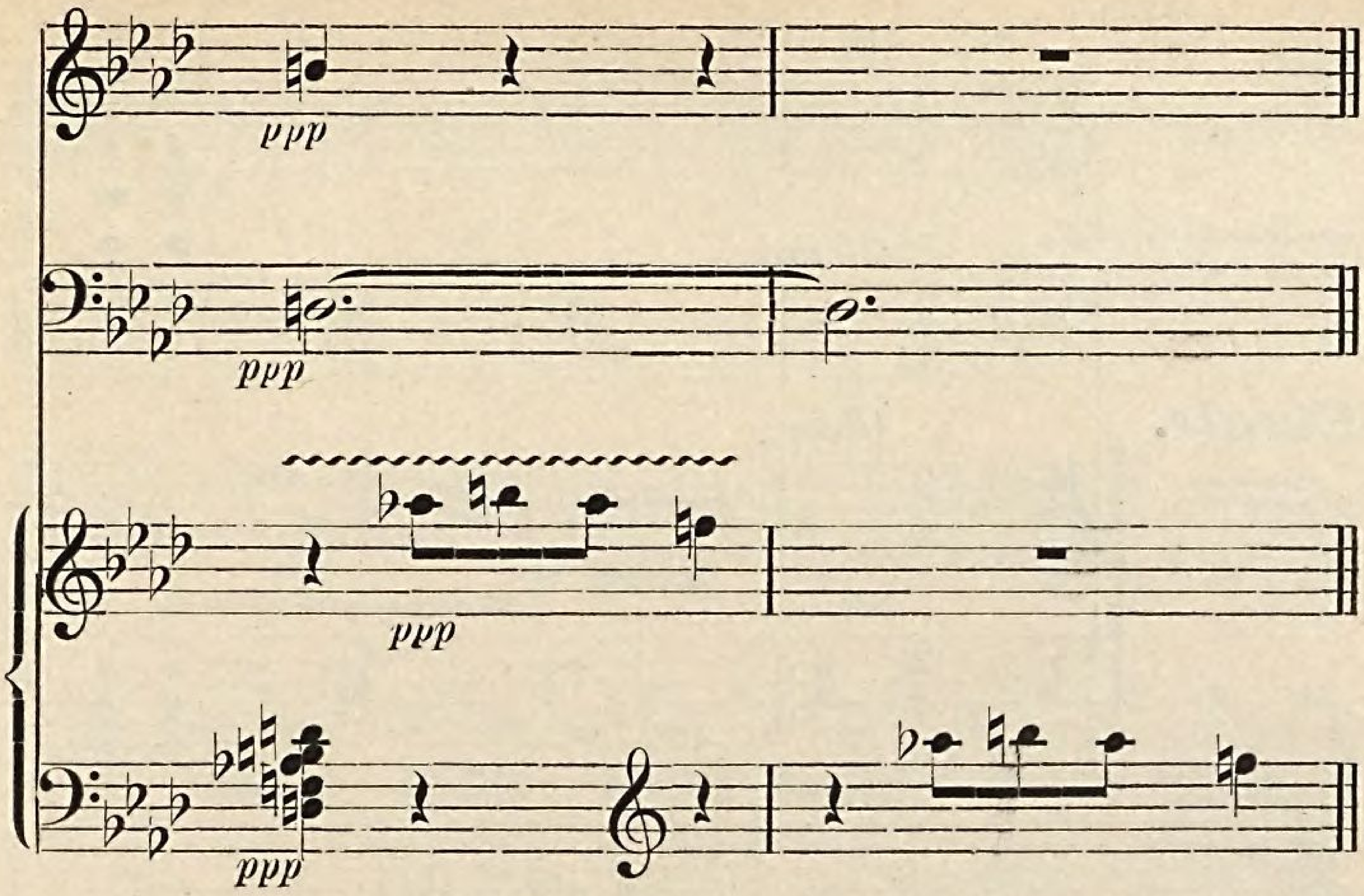


Das Trio hat eine ganz originelle Struktur, indem es aus abgebrochenen Sätzen, in denen Violoncell und Violine mit dem Flügel wechseln, besteht. In eben diesem Trio moduliert der Meister in keckem Vertrauen auf seine Macht und Herrschaft über das Reich der Tönc auf folgende Weise:

Allegretto

ma non troppo.
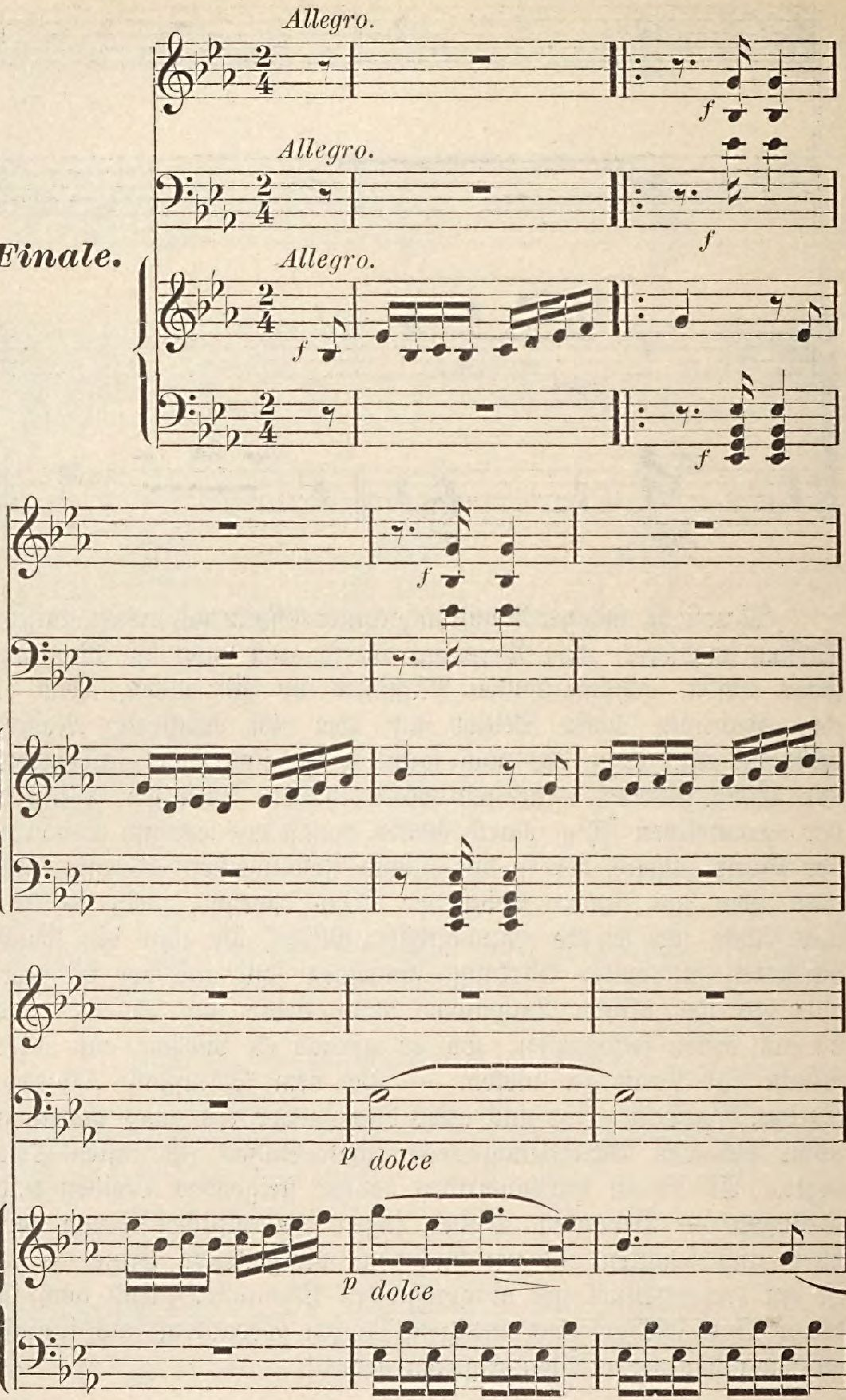


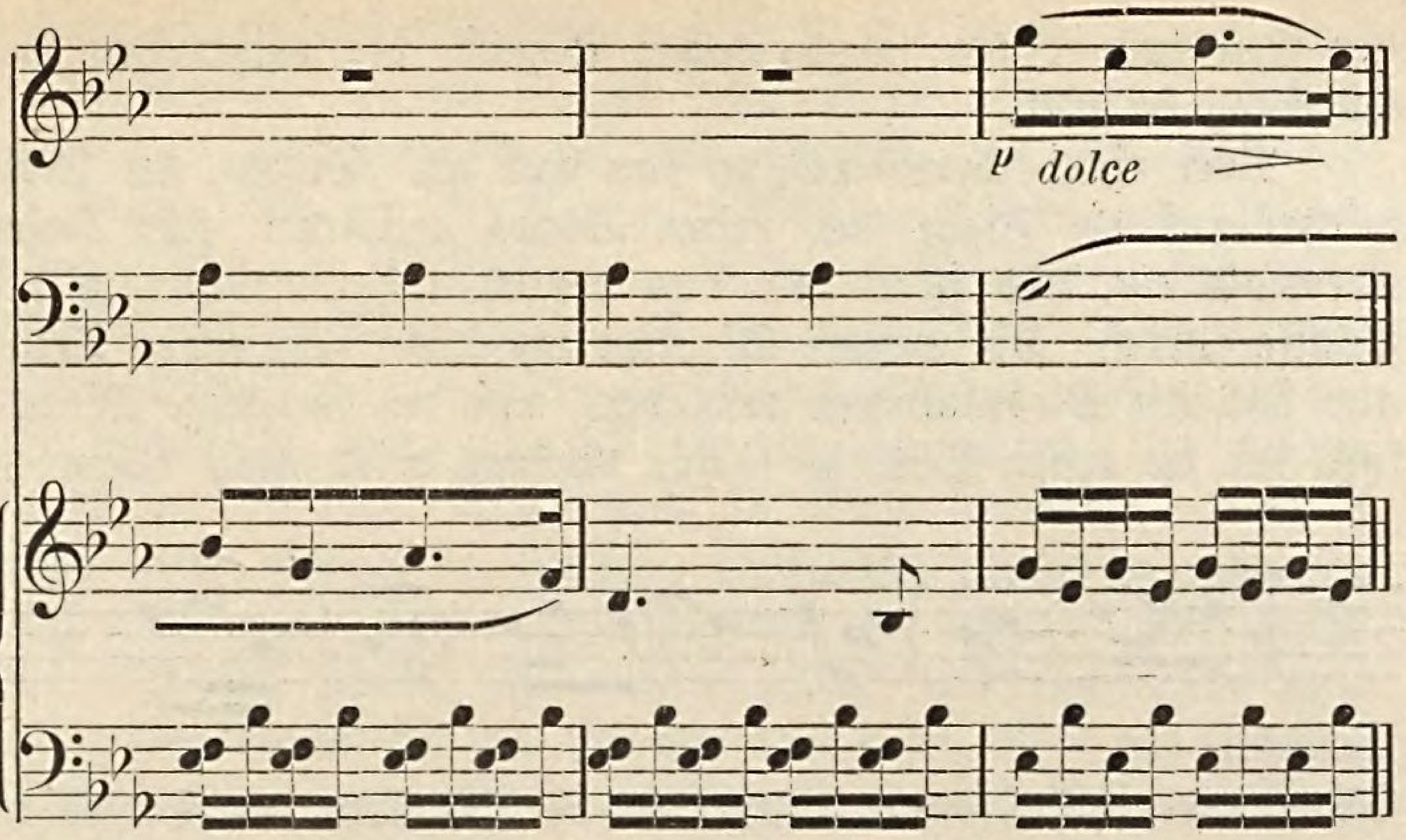

pp
più p
pp
più p
pp
pp



Man sieht, welchen Reichtum pikanter Effekte das enharmonische System darbietet: aber Recensent dürfte auch wohl die Meinung jedes ächten, geschmackvollen Musikers für sich haben, wenn er den Gebrauch dieser Mittel nur dem tief erfahrnen Meister vertraut, und jeden, der noch nicht in den innersten Zauberkreis der Kunst getreten, recht sehr davor warnt. Nur der Künstler, der excentrischen Flug seines Genies durch das eifrigste Studium der Kunst zügelte, der so die höchste Besonnenheit erlangte, und nun über das innere Reich der Töne herrscht, weiß es klar und sicher, wo er die frappantesten Mittel, die ihm die Kunst darbietet, mit voller Wirkung anwenden soll, und der Schüler, oder gar der blinde Nachahmer ohne Genie und Talent, wird da am ersten fehlgreifen, wo er gerade es vorhat, mit aller Macht und Kraft zu wirken. — Bei dem Schlußsatz, Allegro, Es dur, $^2/_4$-Takt, trifft nun alles das wieder ein, was Reensent schon bei der Beurteilung des letzten Satzes im ersten Trio sagte. Es ist ein fortdauerndes, immer steigendes Treiben und Drängen — Gedanken, Bilder, jagen im rastlosen Fluge vorüber, und leuchten und verschwinden, wie zuckende Blitze — es ist ein freies Spiel der aufgeregtesten Phantasie. Und doch ist dieser Satz wieder aus wenigen, kurzen Gedanken, aus innigst mit einander verwandten Figuren gewebt.

Finale.
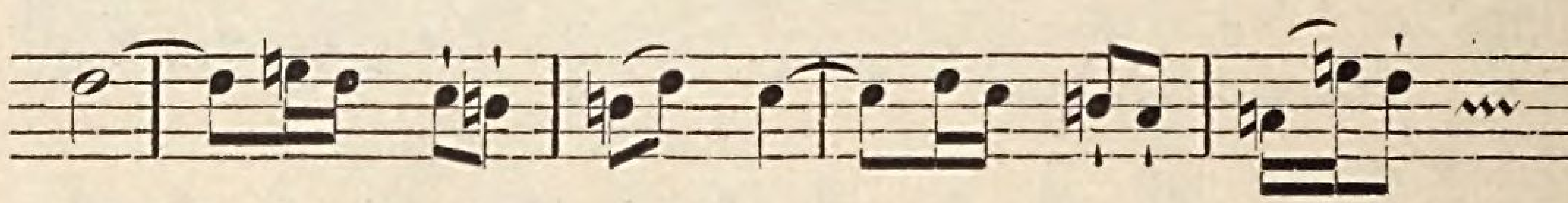




Die ersten sechs Takte scheinen nur die Einleitung zu dem eigentlichen einfachen Thema, das erst im siebenten Takte eintritt, zu sein: allein gerade dieser zur Einleitung dienende Gedanke, mit den anschlagenden Accorden der Violine, des Violoncells und des Flügelbasses, wird weiterhin in den mannigfaltigsten Wendungen und Anspielungen durchgeführt. Nachdem die Violine, dann wiederum der Fügel, das Thema weiter geführt, das Violoncell nur den ersten Takt desselben angeschlagen, sowie die Violine denselben in noch einmal so geschwinden Noten (Sechszehnteln) imitiert hat, tritt im 31sten Takte jener Einleitungssatz wieder ein. Eine Art Kadenz des Flügels in Triolen führt in C moll — wieder jener Einleitungssatz — eine Kadenz der Violine in G moll — noch einmal der Einleitungssatz — eine Kadenz des Violoncells. — Nun folgt ein neues Thema in Viertelsnoten, das ruhiger gehalten ist, aber nur wenige Takte dauert, denn ein neuer Sturm treibt den Satz durch G moll, G dur, C dur, bis jener Satz, womit das Allegro anfing, wieder durch G moll, C moll, in die Haupttonart und die Reprise des ersten Teils zurückleitet.

Mit derselben Figur fängt der zweite Teil an, und nun sind es eben jene einzelnen Accorde des Anfangs, sowie die Figur in Sechszehnteln, die alle drei Instrumente einander imitierend vortragen, welche zu der künstlichsten frappantesten Durchführung in den kühnsten Modulationen Anlaß geben. Ohne Einsicht

der Partitur ist kein anschaulicher Begriff der originellen Behandlung möglich.

Nach einer Unterbrechung von nur acht Takten, die selbst wieder auf die Figur des ersten Satzes anspielen, tritt dieser abermals ein, und führt mit dem lieblichen Hauptthema in die Tonika zurück. Die weitere Struktur entspricht dem ersten Teile, nur sind die Modulationen verändert, und der sangbare Mittelsatz, der im ersten Teil, in G dur vorkam, wird nicht allein in



C dur wiederholt, sondern auch, bei der Rückkehr des Satzes in die Tonika, in Imitationen aller Instrumente durchgeführt. Es erscheint endlich noch abgekürzt in einer Art Engführung, und nnn stürmt wieder der Einleitnngssatz daher, der mit dem Hauptthema wechselnd zuletzt zu dem brillanten, brausenden Schlußperioden mit Sechszehnteln in allen Instrumenten führt.

Es giebt in diesen Trios, wenn von bloßer Fingerfertigkeit und halsbrechenden Passagen auf und ab mit beiden Händen in allerlei seltsamen Sprüngen und possierlichen Capriccios die Rede ist, am Flügel gar keine besondere Schwierigkeit, da die wenigen Läufe, Triolenfigureu ꝛc., wohl jeder geübte Spieler in der Hand haben muß: und doch ist ihr Vortrag bedingt recht schwer. Mancher sogenannte Virtuos verwirft die Beethovensche Flügel-Komposition, indem er dem Vorwurfe: Sehr schwer! noch hinzufügt: Und höchst undankbar! — Was nun die Schwierigkeit betrifft, so gehört zum richtigen, bequemen Vortrag, Beethovenscher Kompositionen nichts Geringeres, als daß man ihn begreife, daß man tief in sein Wesen eindringe, daß man im Bewußtsein eigner Weihe es kühn wage, in den Kreis der magischen Erscheinungen zu treten, die sein mächtiger Zauber hervorruft. Wer diese Weihe nicht in sich fühlt, wer die Musik nur als Spielerei, nur zum Zeitvertreib in leeren Stunden, zum augenblicklichen Reiz stumpfer Ohren, oder zur eignen Ostentation tauglich betrachtet, der bleibe ja davon. Nur einem solchen steht auch der Vorwurf: Und höchst undankbar! zu. Der echte Künstler lebt nur in dem Werke, das er

in dem Sinne des Meisters aufgefaßt hat, nnd nun vorträgt. Er verschmäht es, auf irgend eine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen, und all' sein Dichten und Trachten geht nur dahin, alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloß, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen, daß sie den Menschen in lichten, funkelnden Kreisen umfangen, und seine Phantasie, sein innerstes Gemüt entzündend, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich der Töne tragen. — Daß es wenig solche eigentliche Künstler, wahrhafte Virtuosen giebt, da leider auch in der Kunst der Egoismus, die leidige, leere Prahlsucht, um sich greift, ist ebenso gewiß, als daß man wohl wenige Kenner antrifft, die sich von dem tiefen Geist des sinnigen Meisters ganz angeregt und erhoben fühlen. Seitdem es Mode geworden ist, die Musik nur so nebenher zum Vertreiben der Langweile in der Gesellschaft zu benutzen, soll alles leicht, gefällig, angenehm — das heißt, ohne alle Bedeutung und Tiefe sein, und da leider Komponisten genug auf der Erde wandeln, die dem Zeitgeist fröhnen, so giebt es der losen Speise gar viel. Auch manche nicht gänzlich schlechte Musiker klagen über die Unverständlichkeit Beethovenscher, selbst Mazartscher Kompositionen: es liegt das aber an der subjektiven Imbecillität, die es nicht zuläßt, das Ganze in seinen Teilen zusammen zu fassen und zu halten. Sie rühmen daher immer an schwachen Kompositionen die große K l a r h e i t. — Recensent ist es so gut geworden, mehrere Beethovensche Kompositionen von einer geistreichen Dame, die den Flügel mit Virtuosität spielt, so vortrefflich zu hören, daß er es recht deutlich einsah, wie nur das, was der G e i s t giebt, zu achten, alles übrige aber vom Übel ist. — Möchten glücklichere Verhältnisse in der Kunstwelt es der Verlagshandlung möglich machen, Beethovens Instrumental-Kompositionen in Partitur herauszugeben: was für eine überreiche Fundgrube für das wahre Studium der Musik würde sich da dem Künstler, dem Kenner öffnen! Mit diesem Wunsche schließt Recensent seinen Aufsatz, worin er so manches ausgesprochen, was ihm recht eigentlich auf dem Herzen lag.

4. Koriolan-Ouverture.*)

Tragödie von de Collin.

Da nach der einmal üblichen und gewiß nicht zu verwerfenden Einrichtung im Theater jede Vorstellung mit Musik eröffnet wird, so sollte jedes wahrhaft bedeutende Schauspiel eine Ouverture haben, die das Gemüt gerade so, wie es der Charakter des Stückes erfordert, stimmte. Mehrere Trauerspiele haben schon Ouverturen erhalten, und der geniale Beethoven hat auch Collins Coriolan mit einer herrlichen Arbeit dieser Art ausgestattet — wiewohl Rec. gestehen muß, daß ihm Beethovens rein romantischer Genius der Collinschen, meistens reflektierenden Poesie, nicht ganz befreundet zu sein scheint, und der Komponist dann erst mächtig die Seele ergreifen und ganz für die folgenden Erscheinungen aufregen würde, wenn es ihm gefiele, zu den, die Romantik im höchsten Sinn aussprechenden Trauerspielen Shakespeares und Calderons Ouverturen zu schreiben.

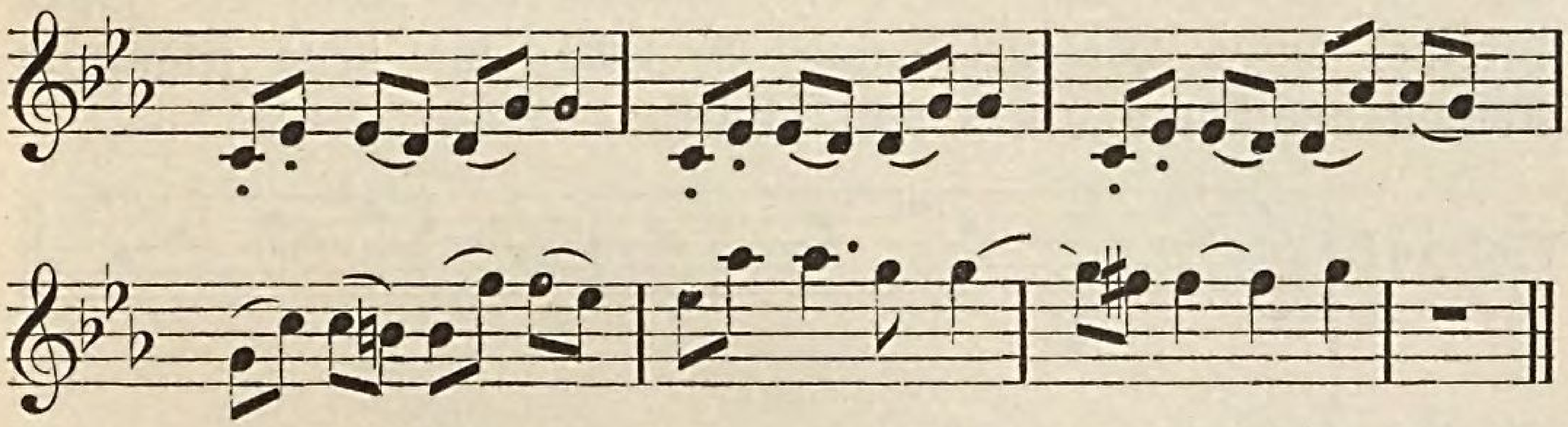
Der düstere, schauerliche Ernst der vorliegenden Komposition, die Grausen erregenden Anklänge aus einer unbekannten Geisterwelt, lassen mehr ahnen, als nachher erfüllt wird. Man glaubt wirklich, jene Geisterwelt, durch unterirdischen Donner furchtbar angekündigt, werde im Stück nähertreten, vielleicht Hamlets geharnischter Schatten über die Bühne schreiten, oder die verhängnisvollen Schwestern würden Macbeth in den Orkus hinabziehen. Mehr Pathos und Glanz würde der Collinschen Poesie vielleicht besser zugesagt haben. Indessen, abgesehen von jenen Erwartungen, die doch nur in wenigen, die Beethovensche Musik ganz umfassenden Kennern erregt werden, ist auch die Komposition ganz dazu geeignet, die bestimmte Idee zu erwecken: eine große, tragische Begebenheit werde den Inhalt des folgenden Stückes sein. Ohne den Komödienzettel gelesen zu haben, kann niemand etwas anderes erwarten; nicht einmal ein bürgerliches, sondern ausdrücklich ein höheres Trauerspiel, in welchem Helden auftreten und untergehen, kann nach dieser Ouverture vorgestellt werden. —

Die Ouverture besteht nur aus einem Satz, Allegro con brio, ganzer Takt, Cmoll; die ersten vierzehn Takte sind indessen

*) Allg. Mus. Ztg. 1812.
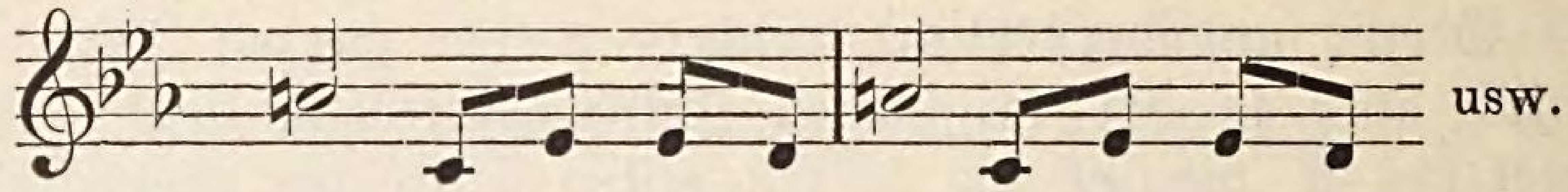
so geschrieben, daß sie wie ein erst in das Allegro einleitendes Andante klingen. Dieser Anfang ergreift und fesselt das Gemüt unwiderstehlich, welches in der ganzen Idee, vorzüglich aber in der originellen Instrumentierung liegt. Unerachtet des ff. bleiben die beiden ersten Takte der Seiteninstrumente, welche das tiefe C anschlagen, dumpf und schneidend, und grell bricht im dritten Takte der F moll-Accord des ganzen Orchesters um eine Viertelsnote lang herein. Die Totenstille nachher, das Wiederanfangen der Saiteninstrumente mit demselben dumpfen, schauerlichen C, wieder der grelle $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ ♮ auf F, wieder die Totenstille, zum drittenmal das C der Saiteninstrumente, der in 7 gesteigerte Accord, nun endlich zwei Accorde des ganzen Orchesters, die dem Thema des Allegro zuführen: alles spannt die Erwartung, ja es beengt die Brust des Zuhörers; es ist das fürchterliche, drohende Murmeln des nahenden Gewitters.

Das nun eintretende Hauptthema des Allegro trägt den Charakter einer nicht zu stillenden Unruhe, einer nicht zu befriedigenden Sehnsucht in sich, und so unverkennbar es in Beethovens eigentümlichem Geist gedacht ist, so hat es den Recensenten doch lebhaft an Cherubini erinnert, und es ist ihm die psychische Verwandtschaft beider Meister ganz klar geworden. Selbst die weitere Ausführung der Ouverture ist, vorzüglich in der Instrumentierung, mehreren Cherubinischen Ouverturen nahe verwandt.

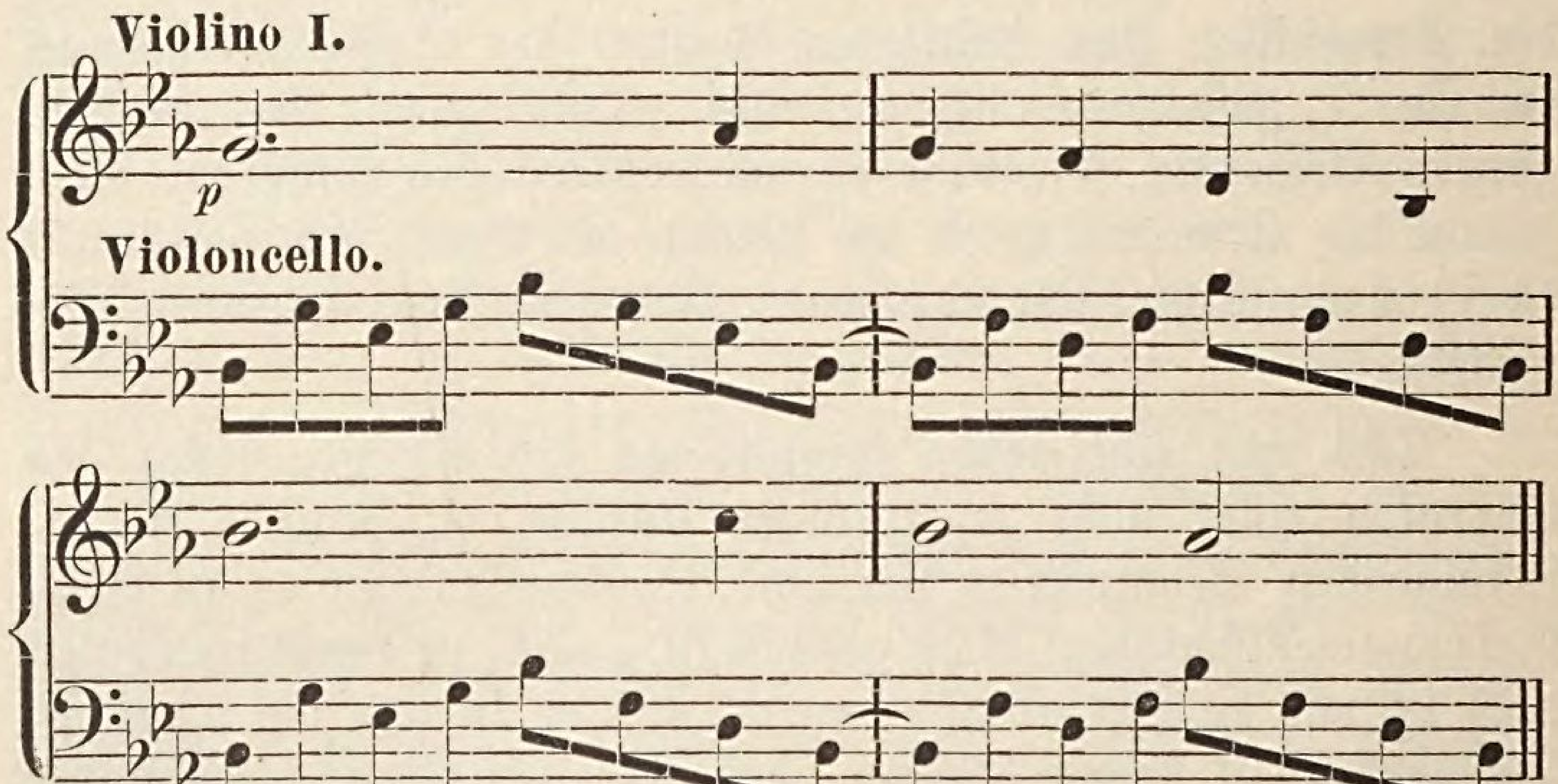


Die Transposition dieses Themas einen Ton tiefer (B moll), gleich nach der Taktpause, ist auch unerwartet und steigert die Spannung, in die man gleich durch die ersten Takte versetzt wurde. Der Satz wendet sich nach F moll, in dem nun eintretenden vollen Tutti nach C moll, und geht, nachdem das

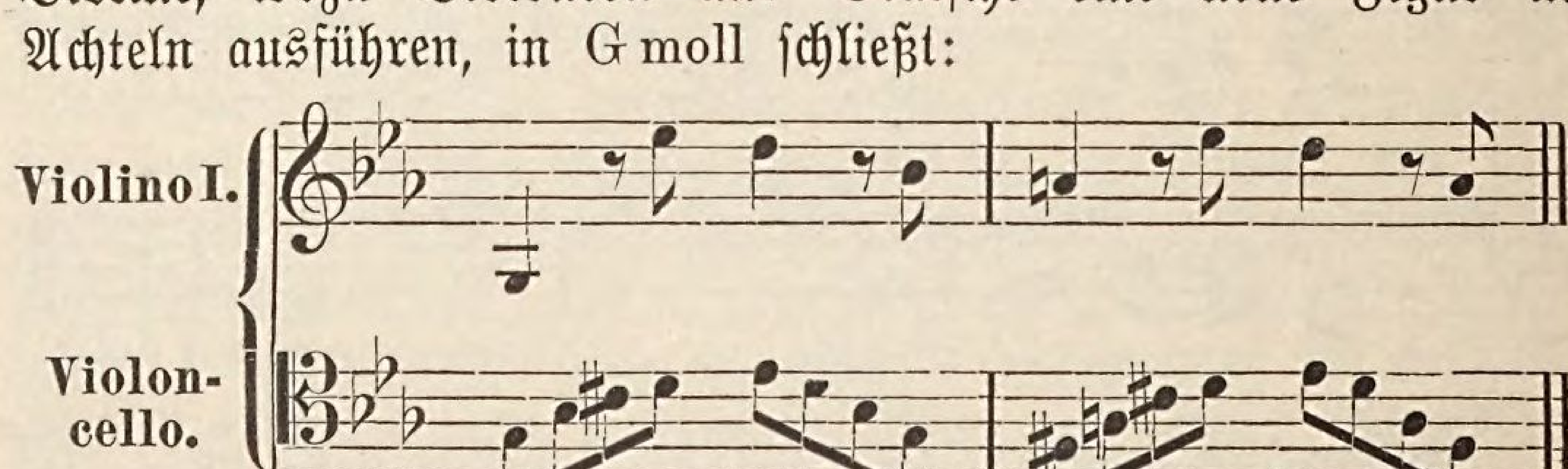
Hauptthema von der zweiten Violine und dem Violoncell abgekürzt berührt werden



in den Sexten=Accord der Dominante der verwandten Dur-Tonart Es, der die erste Periode der Ouverture schließt. Nun tritt das zweite Hauptthema ein, welches von einer Figur, die in dem ganzen Satz oftmals wieder vorkommt, und die beinahe immer im Violoncell liegt, begleitet wird:
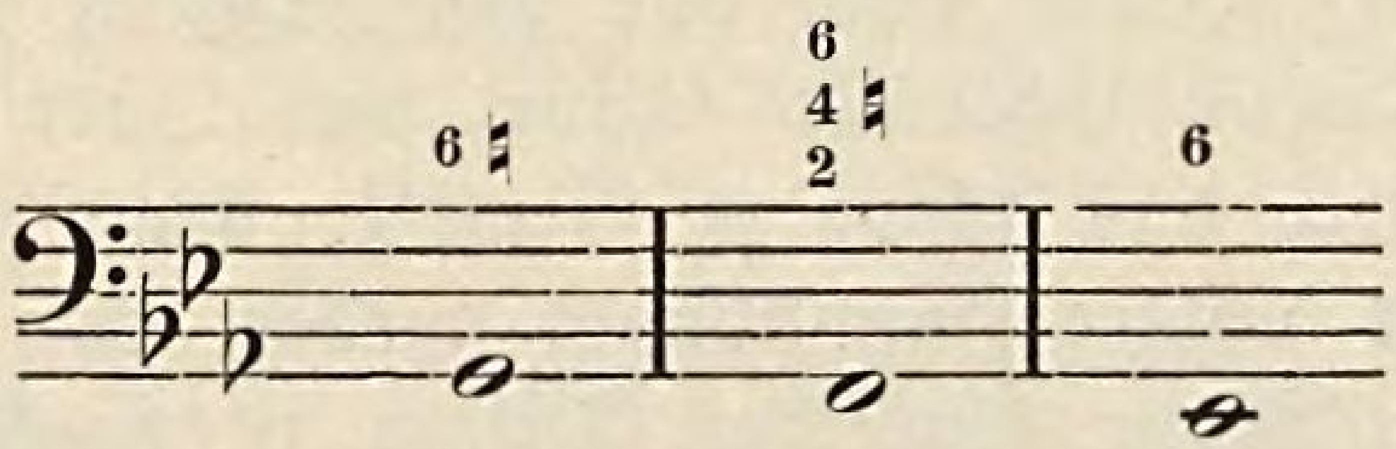


F moll, G moll, C moll werden meistens in der Durchführung jenes zweiten Thema berührt, bis die zweite Periode der Ouverture in G moll, und zwar in synkopierten Note der ersten Violine, wozu Violoncell und Bratsche eine neue Figur in Achteln ausführen, in G moll schließt:
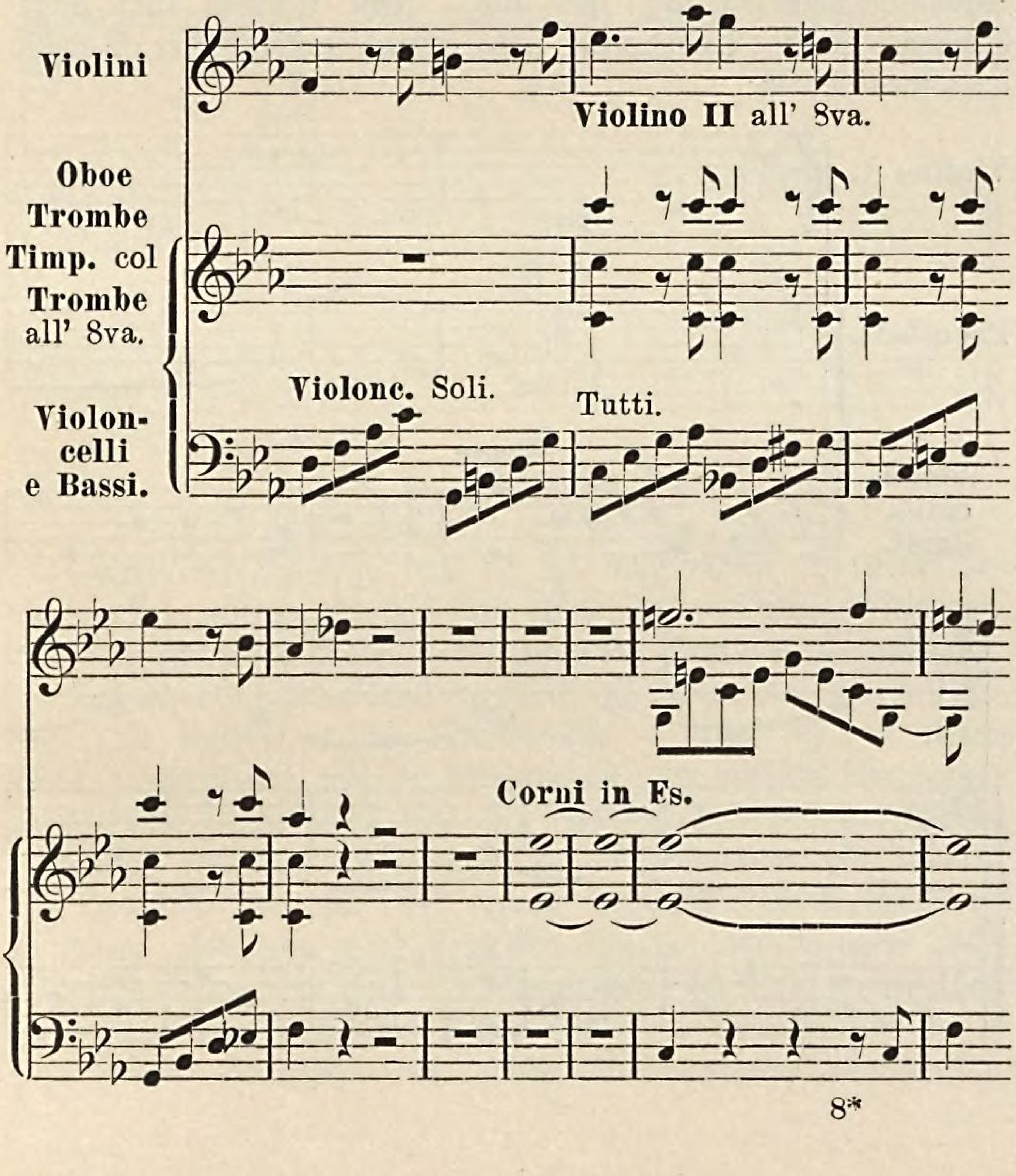


Nach dem Schluß in der Dominante führt die eben allegierte Figur mit eben der Begleitung der Violoncelle und Bratschen durch G moll, F moll, As dur, Des dur ꝛc. 34 Takte
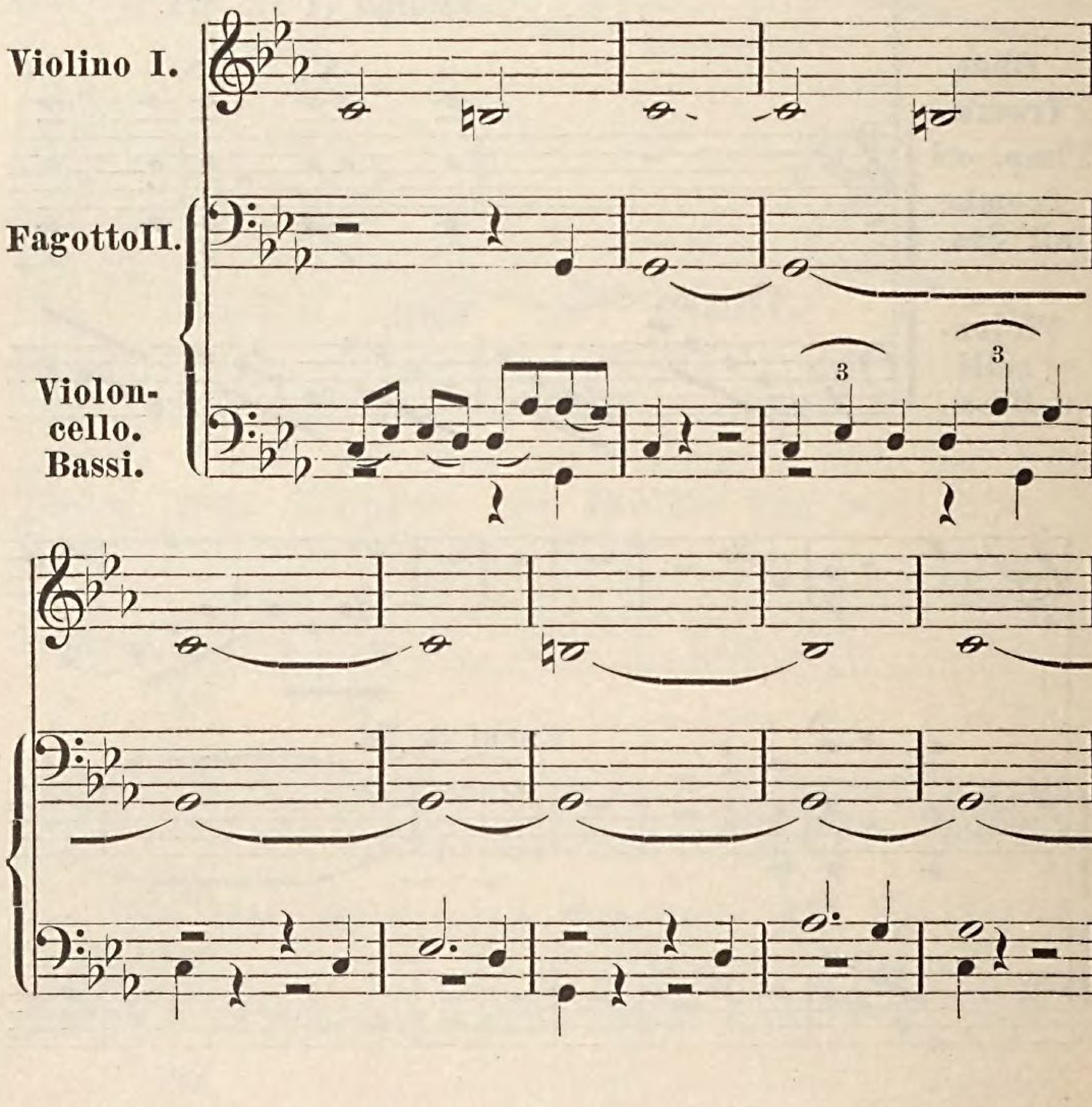
hindurch den Satz in F moll, worin der Anfang der Ouverture wiederholt wird. Der Satz wendet sich nach C moll, und das zweite Thema mit derselben Begleitung, wie im ersten Teil, tritt in C dur ein, geht aber gleich in D moll, E moll und unmittelbar darauf nach C moll zurück:

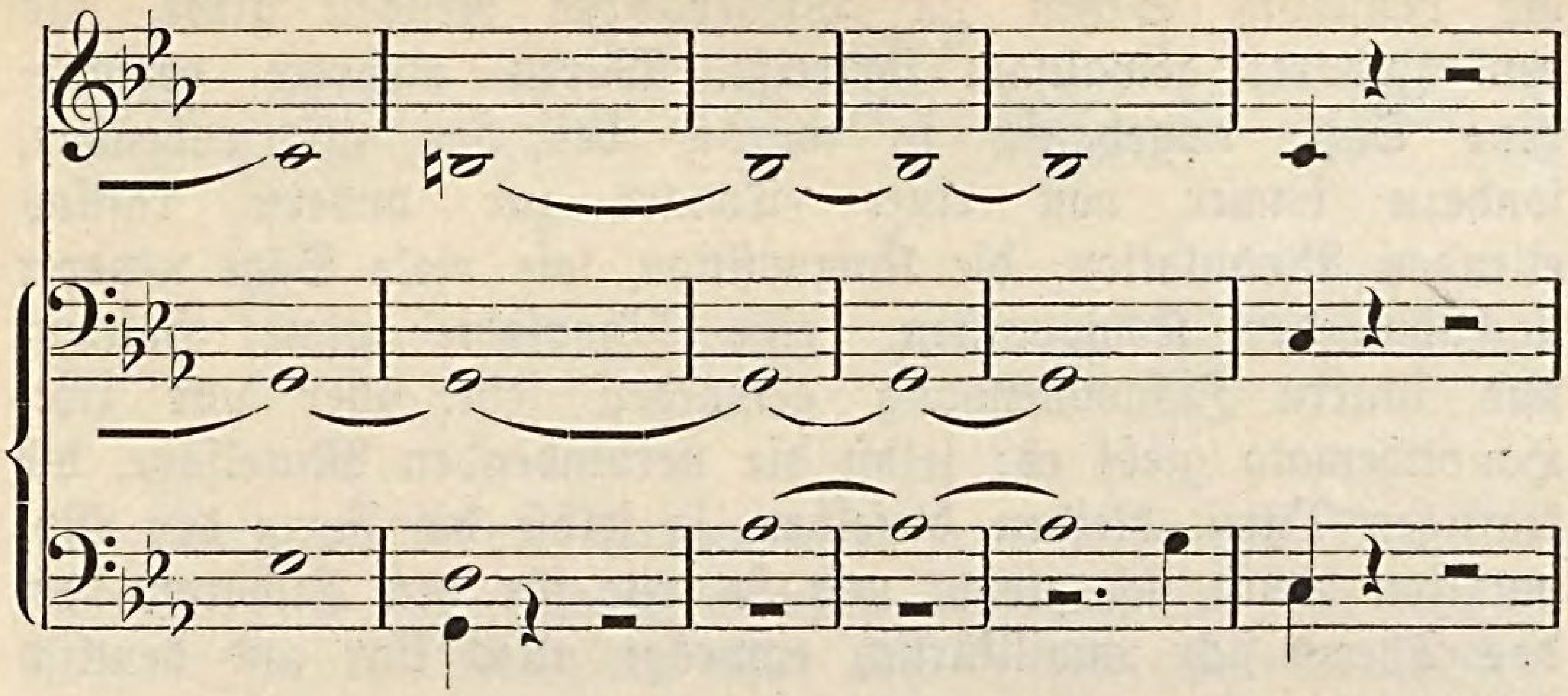


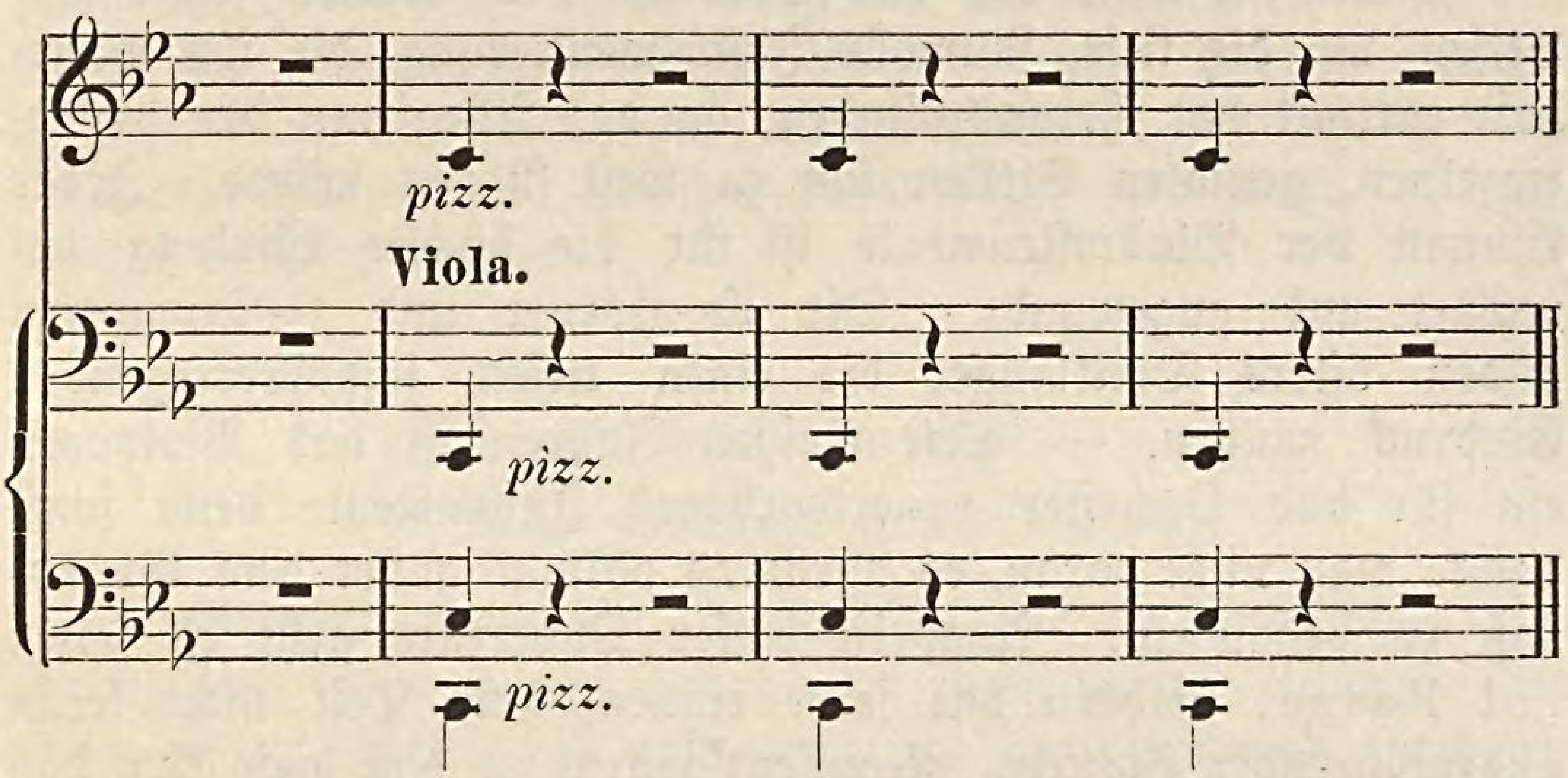
Es folgt dieselbe Figur in synkopierten Noten mit der Begleitung der Violoncelle, die erst den Schluß in G moll herbeiführte, jetzt aber in folgender Art abgebrochen wird:



Recensent hat die Oboen, Trompeten und Pauken mit eingerückt, um die schauerliche Wirkung des dissonierenden C, die er bei der Ausführung der Ouverture empfunden, den Leser ahnen zu lassen. Auch der dumpfe Hörnerton G 8va, worauf ganz unerwartet das zweite Hauptthema C dur eintritt (wie es oben allegiert worden) spannt noch vor dem Schluß die Erwartung aufs neue. Dieses lichtvolle C dur war aber ein flüchtiger Sonnenblick durch das schwarze Gewölk: denn schon nach vier Takten kehrt die düstere Haupttonart wieder, und ein, der schon öfters gedachten Figur ähnliches Thema in synkopierten Noten führt zu dem Anfang der Ouverture zurück, der jetzt aber anders instrumentiert erscheint. Die Oboen, Klarinetten, Fagotte und Trompeten halten das dumpfe C, welches erst bloß in den Saiteninstrumenten lag, mit aus. Jetzt kommen kurz abgebrochene Sätze, Taktpausen, und endlich erstirbt der Satz in folgenden Noten:
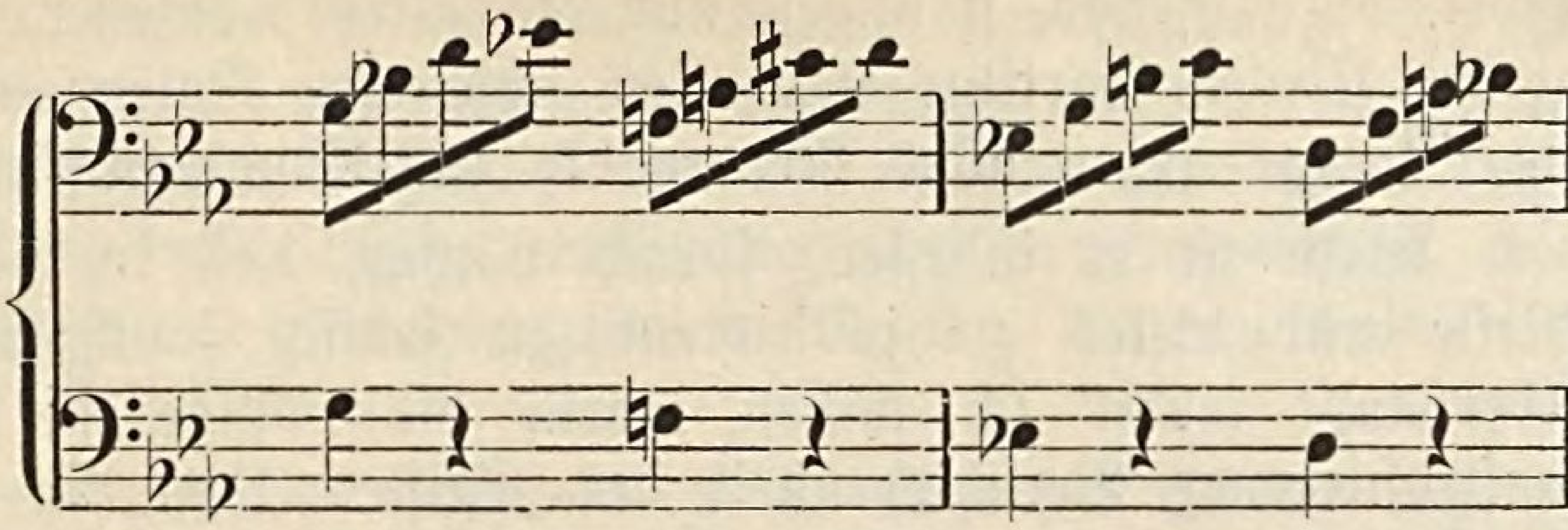






Recensent bemerkt, daß er die vollständige Partitur des Schlusses hergesetzt, und daß das ganze übrige Orchester schweigt, und diese dumpfen Töne, dieser lugubre Ton des Fagotts, der die Quinte des Grundtons aushält, die Klage der Violoncells, das kurze Anschlagen der Kontrabässe — alles ist mit tiefem Sinn zur höchsten tragischen Wirkung und zur höchsten spannenden Erwartung dessen, was uns der Aufflug des geheimnisvollen Vorhangs enthüllen wird, vereinigt. — Recensent war bemüht, eine deutliche Idee von der innern Struktur des Meisterwerks zu geben, und man wird bemerken können, aus welchen höchst einfachen Elementen sein künstliches Gebäude zusammengesetzt ist. Ohne kontrapunktische Wendungen und Umkehrungen ist es hauptsächlich künstliche und rasch fortschreitende Modulation,

die denselben Sätzen im Wiederkehren Neuheit giebt, und den Zuhörer gewaltsam fortreißt. Waren mehrere verschiedene Sätze angehäuft, so würde, bei der nie ruhenden, sondern immer von einer Tonart zur andern rastlos eilenden Modulation, die Komposition, wie viele Sätze neuerer nachahmender Komponisten, eine Rhapsodie ohne Haltung und innern Zusammenhang geworden sein: aber nur zwei Hauptthemata giebt es; selbst die verbindenden Mittelsätze, die kräftigen Tutti, bleiben dieselben, ja selbst die Form der Modulation bleibt sich gleich, und so tritt für den Zuhörer, dem das Thema sich unwillkürlich einprägt, alles klar und deutlich heraus.

Recensent muß auf das Studium des Werkes selbst verweisen, um die tiefe, sinnvolle Instrumentierung, die ihn wahrhaft entzückt hat, herauszufinden, da das Allegieren der vielen, einzelnen, genialen Stellen ihn zu weit führen würde. Jeder Eintritt der Blasinstrumente ist für die höchste Wirkung berechnet und angewandt. Die Es-Hörner und C-Trompeten bilden öfters Dreiklänge, die einen tiefen, schauererregenden Eindruck machen. — Seit einigen Jahren ist das Violoncell ein für das Orchester neuerworbenes Instrument: denn sonst dachte man nicht daran, es durchaus obligat außer dem Grundbaß zu behandeln. Auch in dieser Ouverture geht es selten col Basso, sondern hat seine eignen, zum Teil nicht leicht auszuführenden Figuren. Recensent gesteht zu, daß diese Art, das Violoncell zu behandeln, ein offenbarer Gewinn für das Orchester ist, da manche Tenorfigur, von den gewöhnlich schwach besetzten und überhaupt dumpfklingenden Violen vorgetragen, nicht genug heraustritt, der durchdringende, originelle Ton des Violoncells dagegen von eingreifender Wirkung ist: in dem vollen Tutti würde er sich aber nicht entschließen können, den Kontrabässen die Unterstützung der Violoncelle zu rauben, da diese erst durch die höhere Oktave den Ton der Kontrabässe deutlich und scharf bestimmen. Recensent redet hier nämlich nur von Figuren, die das Violoncell als Mittelstimme im Tutti ausführen sollte: denn daß es Baßfiguren, die für den Kontraviolon unbequem sind, im Tutti, der Wirkung und Deutlichkeit des Grundbasses unbeschadet, ausführen, und dieser nur die Grundtöne anschlagen kann, versteht sich von selbst.



Übrigens ist die Ouverture, wie beinahe alle Orchester-Kompositionen des genialen, sinnigen Meisters, eine sehr schwere Aufgabe für das Orchester, ohne daß in den einzelnen Instrumenten besondere Schwierigkeiten liegen. Nur ein lebendiges Zusammengreifen, ein tiefes Eingehen jedes Mitspielers in den Geist der Komposition, durch öftere fleißige Proben herbeigeführt, kann die gewaltige, unwiderstehliche Wirkung hervorbringen, welche der Meister beabsichtigte und wozu er alle Mittel reichlich spendete.

b) Vokalmusik.

1. Missa solemnis (C dur Op. 86).

* Vergeßt aber nicht, daß nächst unserm erquicklichen Zusammensein ich auch auf dem Lande einen Genuß entbehre, der mein ganzes Wesen, es ganz und gar durchdringend, hoch erhebt. Ich meine nichts anders als die mannigfachen musikalischen Produktionen, die Aufführungen der herrlichsten Meisterwerke des Gesanges. Erst heute hat mich Beethovens Messe, die, wie Ihr wißt, in der katholischen Kirche aufgeführt wurde, wahrlich im höchsten Sinn des Worts ergriffen.

Und das, sprach Cyprian mürrisch, verwundert mich nur deshalb nicht, weil dir, Sylvester, die Entbehrung dergleichen Dinge im bessern Licht erscheinen läßt. Dem Hungrigen schmeckt die geringere Kost. Denn aufrichtig gesagt, Beethoven hat in seinem Hochamt eine gar hübsche, auch wohl geniale Musik geliefert, aber nur durchaus kein Hochamt. — Wo ist der strenge Kirchenstil geblieben! — Ich weiß es schon, nahm Theodor das

* Aus den „Serapionsbrüdern“.

Wort, du Cyprian, statuierst nur die alten Tonsetzer, erschrickst in der Kirchen-Partitur vor allen schwarzen Noten und treibst die Strenge gegen alles Neuere bis zur Ungerechtigkeit.

Wahr ist es indessen, sprach Lothar, daß in Beethovens Messe nur vieles zu jubilierend, zu irdisch jauchzend klingt. Überhaupt möcht' ich wissen, worin die völlige mit einander konstrastierende Verschiedenheit des Geistes liegt, in dem die Meister die einzelnen Sätze des Hochamts komponiert haben. Ei, rief Sylvester, das ist es auch, was mir so oft als unerklärlich aufgefallen ist. Man sollte meinen, daß z. B. die Worte: „Benedictus qui venit in nomine domini" nur auf gleiche fromme ruhige Weise gesetzt werden könnten und doch weiß ich nicht allein, daß diese Worte von den größten Meisten in ganz verschiedenem Charakter komponiert worden sind, sondern auch daß, von den verschiedensten Empfindungen durchdrungen, ich niemals die Komposition dieses, jenes großen Mannes, als verfehlt zu verwerfen vermochte. — Theodor könnte uns hierüber aufklären.

Das wollte ich wohl, sprach Theodor, so gut ich's vermag, aber ich müßte euch eine kleine Abhandlung vortragen, die mit ihrem Ernst sonderbar abstechen würde gegen die lustige Weise, in der heute unsere Versammlung begann.

Ist es, erwiederte Ottmar, ist es denn nicht eben recht serapionsmäßig, daß Ernst und Scherz wechseln? Sprich dich daher nur getrost aus, Theodor, über einen Gegenstand, der uns Alle, nehme ich etwa unsern Vincenz aus, der nichts von der Musik versteht, höchlich interessiert. — Ich bitte auch den neuen Serapions-Bruder Vincenz, daß er den skurrilen Spaß, der ihm eben auf den Lippen schwebt, verschlucke und unsern Redner nicht unterbreche! —

O Serapion! seufzte Vincenz mit aufwärts gerichtetem Blick; Theodor begann aber ohne weiteres in folgender Art*): „Das Gebet, die Andacht, regt gewiß das Gemüt, nach seiner eigentümlich in ihm herrschenden oder auch augenblicklichen Stimmung, wie sie von physischem oder psychischem Wohlsein oder von eben solchem Leiden erzeugt wird, auf.

*) Hier beginnt die Rec. aus der Allg. Mus. Ztg. 1813.

Bald ist daher die Andacht innere Zerknirschung bis zur Selbstverachtung und Schmach, Hinsinken in den Staub vor dem vernichtenden Blitzstrahl des dem Sünder zürnenden Herrn der Welten, bald kräftige Erhebung zu dem Unendlichen, kindliches Vertrauen auf die göttliche Gnade, Vorgefühl der verheißenen Seligkeit.

Die Worte des Hochamts geben in einem Cyklus nur den Anlaß, höchstens den Leitfaden der Erbauung, und in jeder Stimmung werden sie den richtigen Anklang in der Seele erwecken.

Im Kyrie wird die Barmherzigkeit Gottes angerufen; das Gloria preiset seine Allmacht und Herrlichkeit, das Credo spricht den Glauben aus, auf den die fromme Seele fest bauet, und nachdem im Sanctus und Benedictus die Heiligkeit Gottes erhoben und Segen denen verheißen worden, die voll Vertrauen sich ihm nahen, wird im Agnus und im Dona noch zum Mittler gefleht, daß er Beruhigung und seinen Frieden schenke der frommen, glaubenden, hoffenden Seele.

Schon dieser Allgemeinheit wegen, die der tieferen Beziehung, der inneren Bedeutung, welche jeder noch seiner individuellen Gemütsstimmung hineinlegt, nicht vorgreift, schmiegt sich der Text der mannigfaltigsten musikalischen Behandlung an und eben deshalb giebt es so ganz in Charakter und Haltung von einander abweichende Kyrie, Gloria &c. oft von demselben Meister. Man vergleiche nur z. B. die beiden Kyrie in den Messen aus C dur und D moll von Joseph Haydn und ebenso seine Benedictus.

Schon hieraus folgt, daß der Komponist der, wie es stets sein sollte, von wahrer Andacht begeistert zur Komposition eines Hochamts schreitet, die individuelle religiöse Stimmung seines Gemüts, der sich jedes Wort willig schmiegt, vorherrschen und sich durch das Miserere, Gloria, Qui tollis &c. nicht zum bunten Gemisch des herzzerschneidendsten Jammers der zerknirschten Seele mit jubilierendem Geklingel verleiten lassen wird. Alle Arbeiten dieser letzten Art, wie sie in neuerer Zeit auf höchst frivole Weise gemacht sind, seit es zur Mode wurde, Messen zu komponieren, sind Mißgeburten, von einem unreinen Gemüt

erzeugt, die ich ebenso lebhaft verwerfe als Cyprian. Aber hohe Bewunderung zolle ich den herrlichen Kirchen-Kompositionen Michael und Josef Haydns, Hesses, Naumanns u. a., ohne der alten Werke der frommen italienischen Meister (Leo, Durante, Benevoli, Parti u. a.) zu vergessen, deren hohe würdige Einfachheit, deren wunderbare Kunst, ohne bunte Ausweichnungen eingreifend ins Innerste zu modulieren, in neuerer und neuester Zeit ganz verloren gegangen zu sein scheint.

Daß, ohne an dem ursprünglichen reinen Kirchenstil schon deshalb festhalten zu wollen, weil das Heilige den bunten Schmuck irdischer Spitzfindigkeiten verschmäht, auch schon jene einfache Musik in der Kirche musikalisch mehr wirkt, ist nicht zu bezweifeln, da die Töne, je schneller sie aufeinander folgen, desto mehr im hohen Gewölbe verhallen und das Ganze undeutlich machen. Daher zum Teil die große Wirkung guter Choräle in der Kirche. Ein genialer Dichter (Tieck, im zweiten Teile des Phantasus) verwirft alle neuere Kirchenmusik ganz und läßt ausschließlich nur die alten Italiener gelten.

Recensent, so sehr er auch den erhabenen Kirchengesängen der älteren Zeit schon ihres wahrhaft heiligen immer festgehaltenen Stils wegen den Vorzug einräumt, ist aber doch der Meinung, daß man mit dem Reichtum, den die Musik, was hauptsächlich die Anwendung der Instrumente betrifft, in neuerer Zeit erworben, in der Kirche zwar nicht prunkenden Staat treiben dürfe, ihn aber doch auf edle. würdige Weise anwenden könne. Das gewagte Gleichnis, daß die Kirchenmusik der Italiener sich zu der neueren deutschen verhalte, wie die Peterskirche zum Straßburger Münster, möchte ziemlich treffend sein. Die grandiosen Verhältnisse jenes Baues erheben das Gemüt, indem sie kommensurabel bleiben; aber mit einer seltsamen, inneren Beunruhigung staunt der Beschauer den Münster an, der sich in den kühnsten Windungen, in den sonderbarsten Verschlingungen bunter, phantastischer Figuren und Zierraten hoch in die Lüfte erhebt. Allein, selbst diese Unruhe regt ein, das Unbekannte, das Wunderbare ahnendes Gefühl auf, und der Geist überläßt sich willig dem Traume, in dem er das Überirdische, das Unendliche zu erkennen glaubt. Nun! und eben dies ist ja der Eindruck des Rein-Romantischen, wie es in Mozarts, in Haydns phantastischen Kompositionen lebt und webt!

Daß es jetzt einem Komponisten nicht so leicht gelingen wird, in jenem hohen einfachen Stil der alten Italiener ein Amt oder sonst einen Kirchengesang zu setzen, ist leicht zu erklären. Nicht daran denken will ich, daß der wahrhafte, fromme Glaube, der jenen Meistern die Kraft gab, das Heiligste in hohen, würdigen Tönen zu verkünden, wohl selten in dem Gemüt des Künstlers aus der neuesten Zeit wohnen dürfte, ich will nur das Unvermögen, das der Mangel des wahren Genius herbeiführt, und dann ebenso des Mangels an Selbstverläugnung erwähnen. Regt nicht in der höchsten Einfachheit der tiefe Genius seine kräftigen Schwingen? Wer aber läßt nicht gern den Reichtum, der ihm zu Gebote steht, vor aller Augen glänzen, und ist zufrieden mit dem Beifall des einzelnen Kenners, dem auch ohne Prunk das Gediegene das liebste, oder vielmehr das einzig liebe ist?

Dadurch, daß man anfing, sich überall derselben Mittel des Ausdrucks zu bedienen, ist es nun beinahe dahin gekommen, daß es gar keinen Stil mehr giebt. In der komischen Oper hört man oft feierliche, gravitätisch daher schreitende Sätze, in der ernsten Oper tändelnde Liedchen und in der Kirche Oratorien und Ämter nach Opernzuschnitt.

Aber es gehört auch eine seltene Tiefe des Geistes, ein hoher Genius dazu, selbst bei der Anwendung des figuriertesten Gesanges, des ganzen Reichtums der Instrumental-Musik, ernst und würdevoll, kurz, kirchenmäßig zu bleiben! Mozart, so galant er in seinen beiden bekannteren Messen aus C dur ist, hat im Requiem jene Aufgabe herrlich gelöst: es ist dies in Wahrheit eine romantisch-heilige Musik, aus dem Innersten des Meisters hervorgegangen. Wie vortrefflich auch Haydn in manchen seiner Ämter von dem Heiligsten und Erhabensten in herrlichen Tönen redet, darf ich wohl nicht erst anführen, obgleich man ihm mit Recht hier und da manche Spielerei vorwerfen mag.
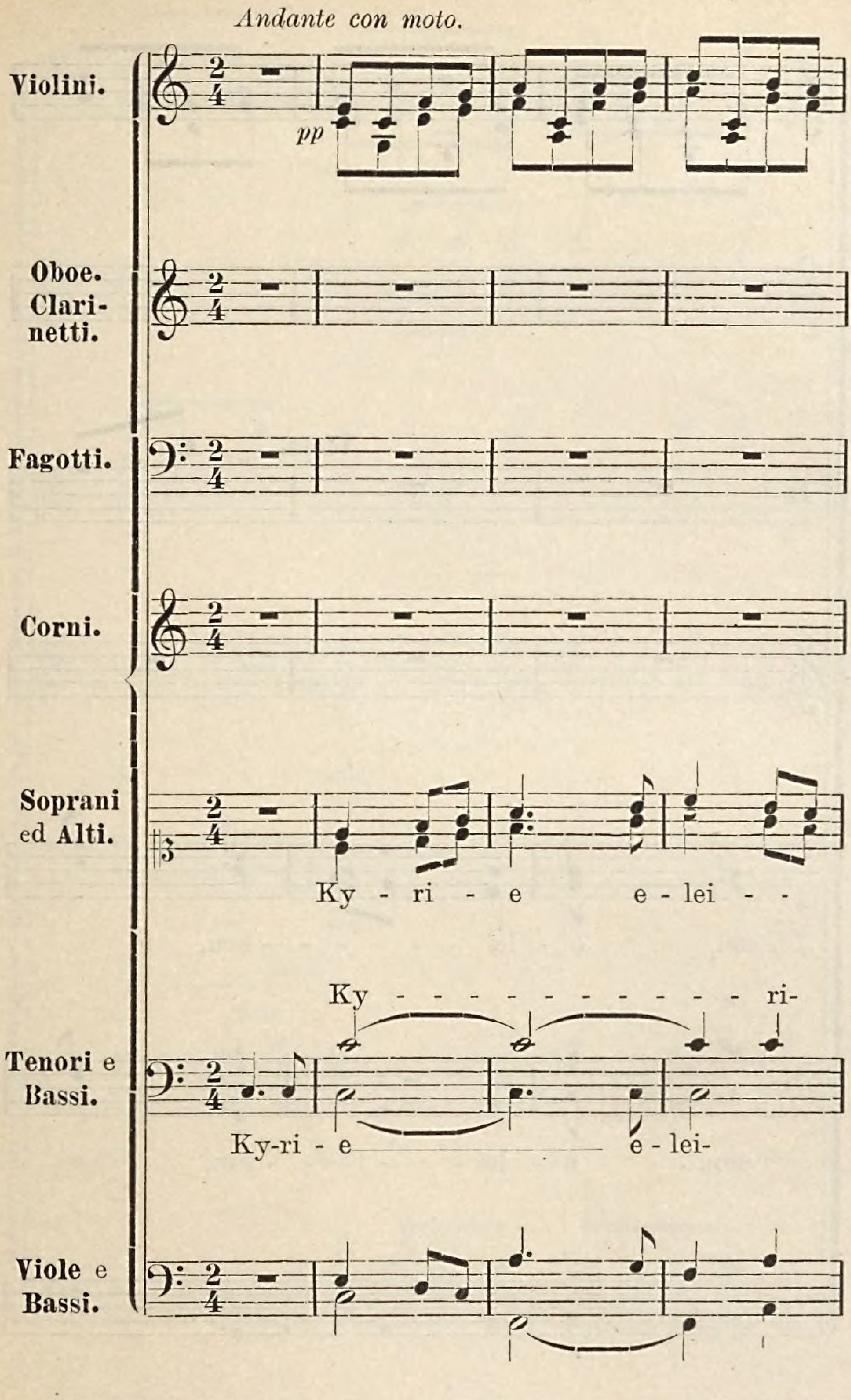
Sowie ich nur vernahm, Beethoven habe ein Amt gesetzt, ehe ich eine Note davon gehört und gelesen hatte, vermutete ich gleich, daß, was Stil und Haltung betrifft, der Meister sich den alten Joseph zum Vorbilde nehmen würde. Und doch fand ich mich getäuscht in Ansehung des Ausdrucks, des Auffassens

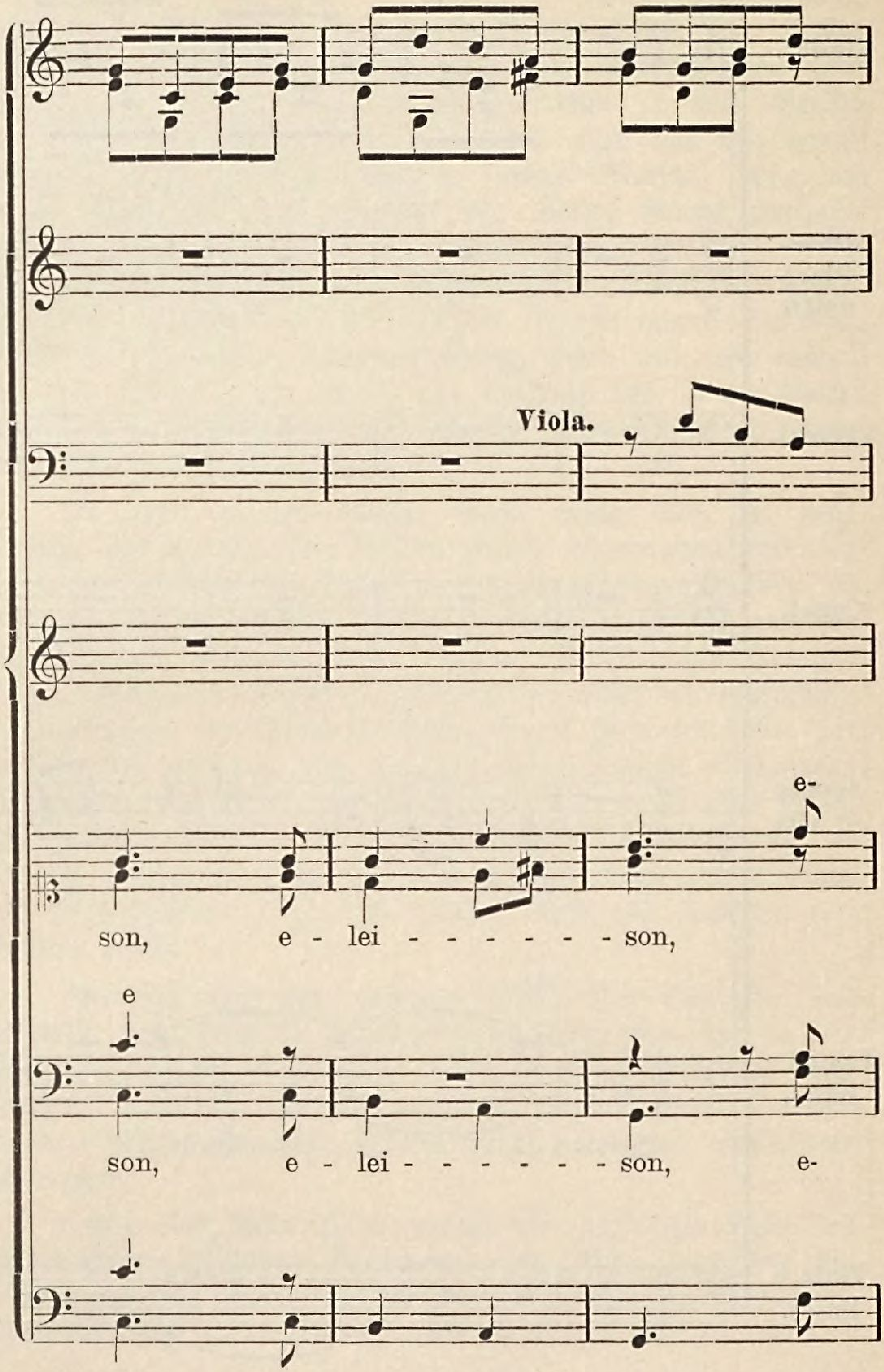
der Worte des Hochamts. Beethovens Genius bewegt sonst gern die Hebel des Schauers, des Entsetzens. So, dachte ich, würde auch die Anschauung des Überirdischen sein Gemüt mit innerem Schauer erfüllen, und er dies Gefühl in Tönen aussprechen. Im Gegenteil aber hat das ganze Amt den Ausdruck eines kindlich heitern Gemüts, das, auf seine Reinheit bauend, gläubig der Gnade Gottes vertraut und zu ihm fleht, wie zu dem Vater, der das Beste seiner Kinder will und ihre Bitten erhört. Nächst diesem allgemeinen Charakter der Komposition ist die innere Struktur, sowie die verständige Instrumentierung, wenn man nun einmal von der Tendenz, wie ich sie erst hinsichts des in der Kirche anzuwendenden musikalischen Reichtums aufstellte, ausgeht, ganz des genialen Meisters würdig. —
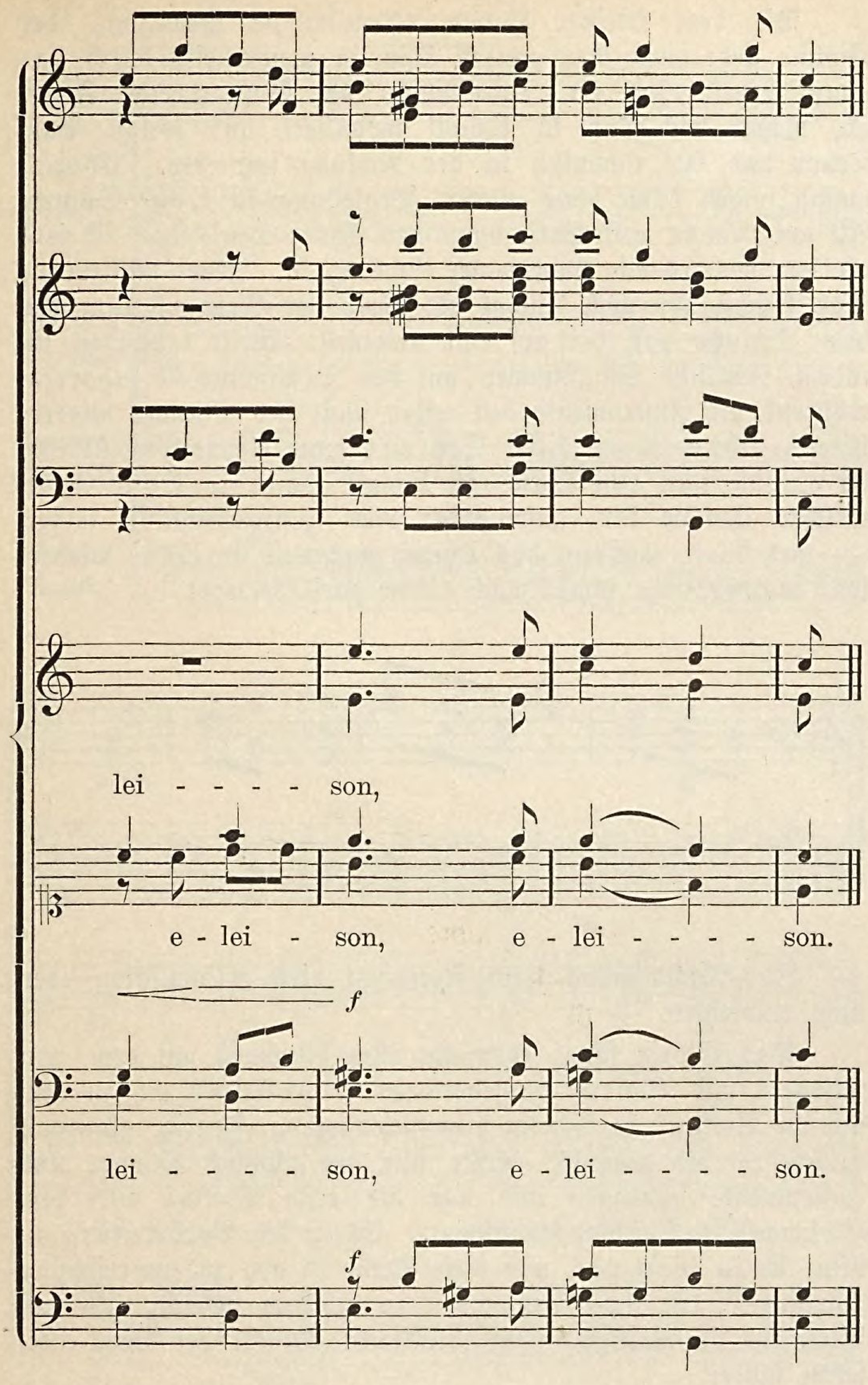
Es giebt in dem ganzen Werke keinen Satz, der nicht manche Imitationen und kontrapunktische Wendungen enthielte, wiewohl keine einzige streng gearbeitete Fuge anzutreffen ist, und alte, an den reinsten Kirchensatz gewöhnte Meister manchen Verstoß gegen denselben rügen werden. Z. B. falsche Quintenfolgen (nämlich der falschen Quinte auf eine reine), Oktavenschlüsse, unharmonische Querstände u. dergl., deren Recensent aber gar nicht weiter erwähnen will, da er in dieser Hinsicht selbst, wenn nur von keinem Choral die Rede ist, wo jeder Accord schwer in das Ohr fällt, ein musikalischer Freigeist zu sein gesteht, indem er sich darauf stützt, was der alte gemütliche Haydn sagte, als Albrechtsberger aus dem reinsten Satze alle Quarten verbannen wollte. —

Recensent darf nun, nachdem er sich über Charakter und Struktur des Werks im allgemeinen ausgesprochen, nur in das Einzelne eingehen, insofern es nötig ist, sein Urteil zu rechtfertigen, und auf manchen wahrhaft vortrefflichen Moment, in dem des Komponisten Genius herrlich leuchtet, aufmerksam zu machen.
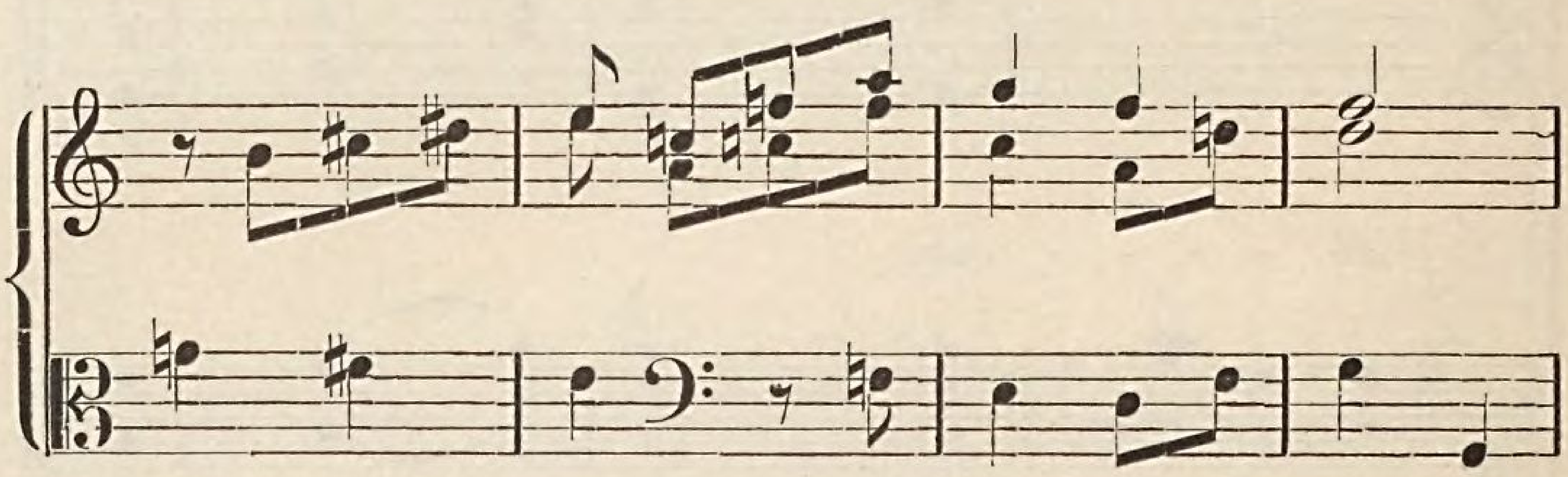
Ohne alles Ritornell intonieren die Baßsänger allein das Kyrie, dessen liebliches Thema ganz die Bitte eines, von der ihm werdenden Gnade und Erhörung überzeugten Kindes ist. Recensent setzt die ersten elf Takte in ganzer Partitur her.


Andante con moto.
Violini.
pp
Oboe. Clarinetti.
Fagotti.
Corni.
Soprani ed Alti.
Ky - ri - e e - lei - -
Ky - - - - - - - - - - - - ri-
Tenori e Bassi.
Ky-ri - e e - lei-
Viole e Bassi.


Viola.
e-
son, e - lei - - - - - - - son,
e
son, e - lei - - - - - - - son, e-

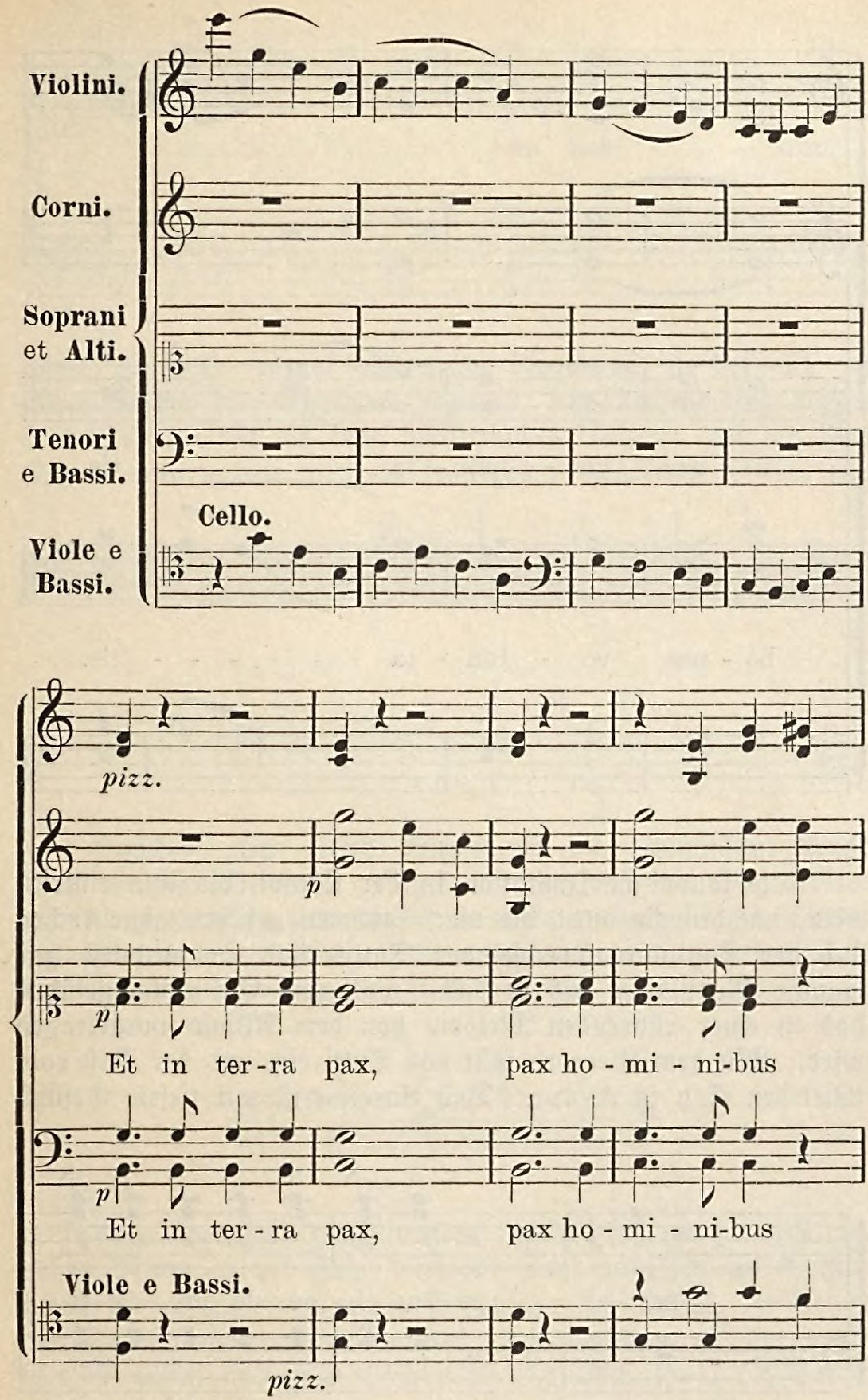

lei - - - - son,
e - lei - son, e - lei - - - - son.
f
lei - - - - son, e - lei - - - - son.
f
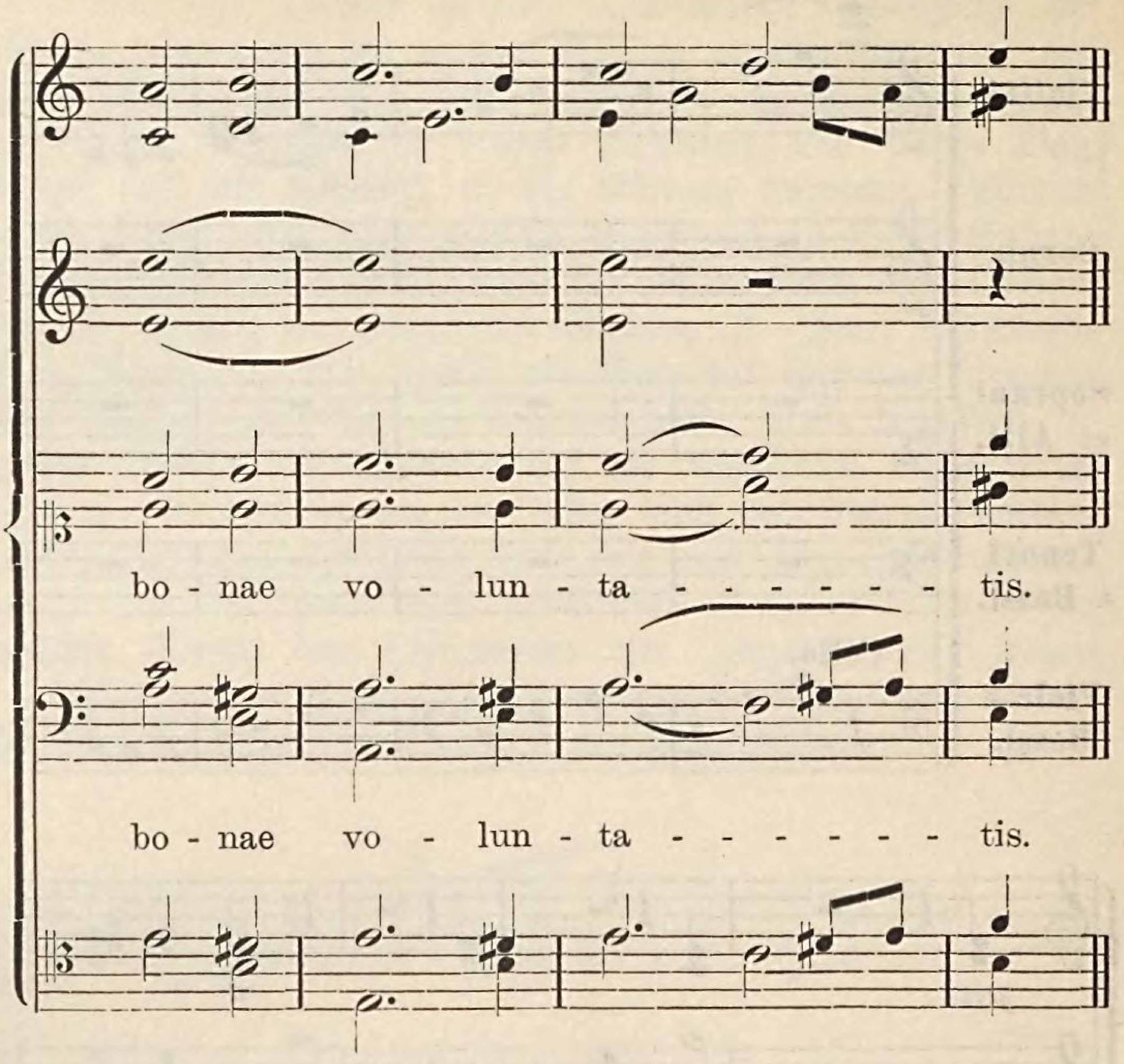
Die dem Meister Haydn eigentümliche Bewegung der Violine geht durch den ganzen Satz, ja meistenteils durch das ganze Werk. Im 15. Takte fängt der Sopran eine Figur an, womit der Satz in E moll moduliert, und welche Baß, Tenor und Alt kanonisch in der Rückung imitieren. Choralmäßig singen dann ohne weitere Begleitung in E dur Sopran Alt und Tenor, erst Soli, dann der Chor, ebenso das Christe eleison, welches von ungemeiner Wirkung ist. Jener imitierende Satz kommt nur noch einmal als Solo des Soprans kurz vor dem Schlusse vor, der auf eine originelle Weise behandelt ist, indem sämtliche Singstimmen auf der Dominante G beharren, während die Instrumente den ersten Takt des Themas wiederholen. Übrigens hat dieser Satz eine ganz eigene Modulation, da er sich nur von C dur in E moll, dann in E dur — in welcher Tonart kurz aufeinander vier ganze Schlüsse folgen — und dann, nachdem das Thema nochmals in E dur wiederholt worden, sehr schnell nach C dur zurückbewegt:



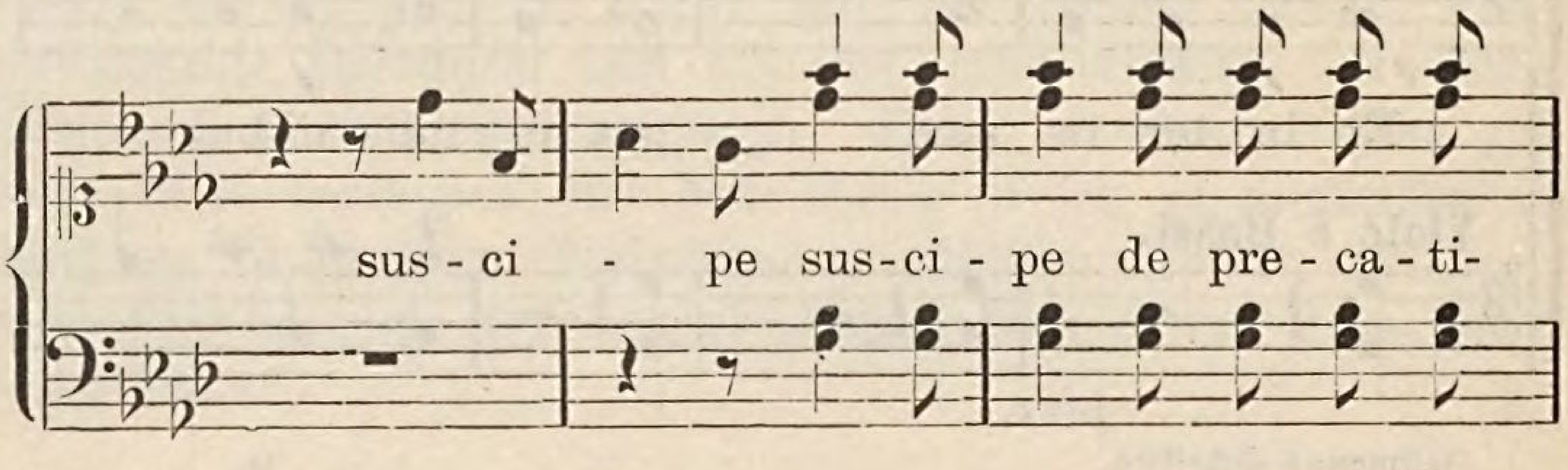
Zur Nachahmung kann Recensent diese Modulation eben nicht empfehlen. —
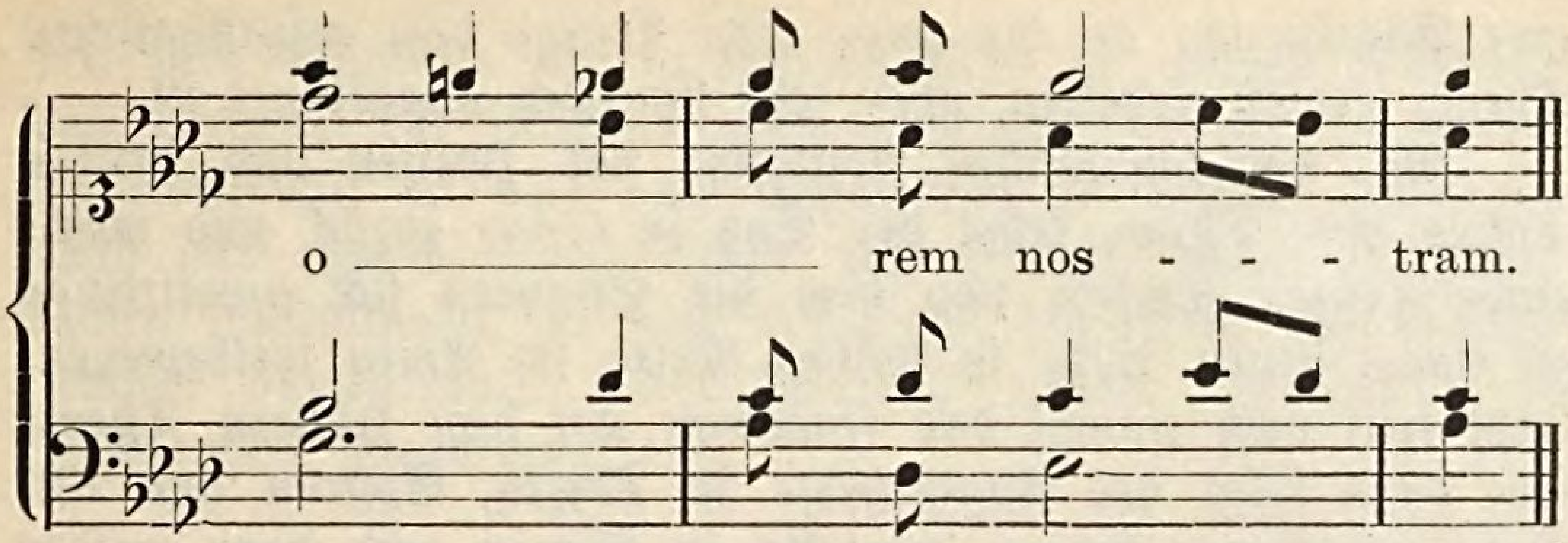
Das Gloria fängt ebenfalls ohne Ritornell mit dem, von Sängern und Bläsern ausgehaltenen C dur-Accord an, zu dem sich die Violinen in Achteln hinaufschwingen. Feurig, glanzvoll rauscht es bis zum 17. Takte hin, wo plötzlich Sänger und Instrumente schweigen und nur die erste Violine mit dem Violoncell in Vierteln hinabsteigt. Es ist die Vorbereitung zu dem: Et in terra pax, und diese Stelle ist von zu eingreifender Wirkung, ist in ihrer Einfachheit zu glücklich gedacht, als daß Recensent sie nicht zur augenblicklichen Ansicht der Leser hersetzen sollte:


Violini.
Corni.
Soprani et Alti.
Tenori e Bassi.
Cello.
Viole e Bassi.
pizz.
p
p
Et in ter-ra pax, pax ho - mi - ni-bus
p
Et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni-bus
Viole e Bassi.
pizz.
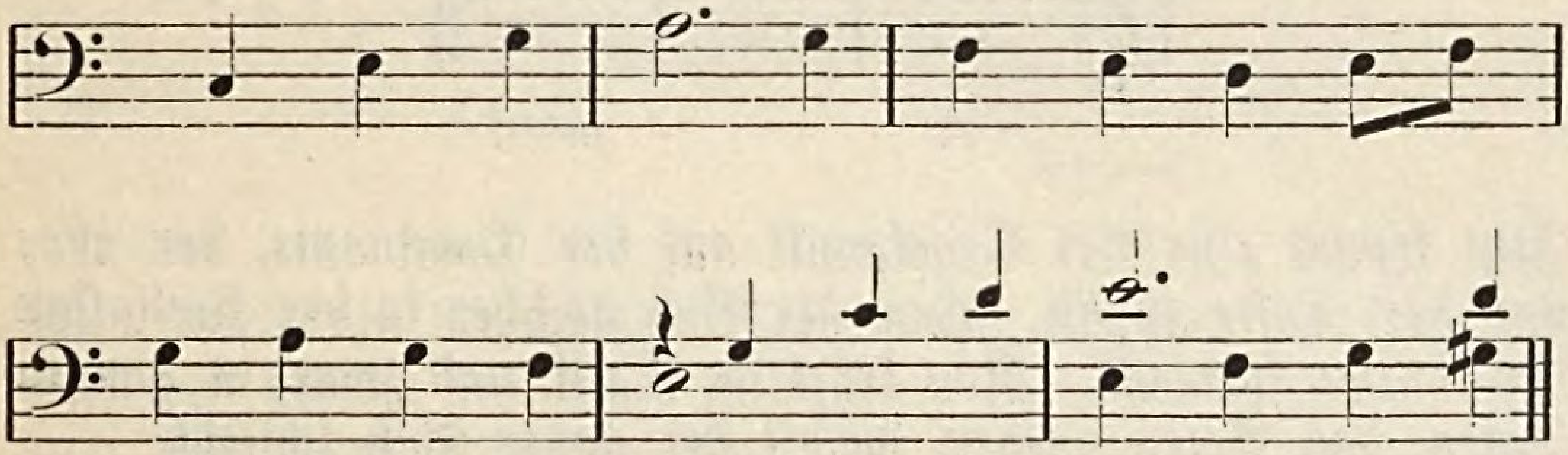


Die kanonische Imitation in der Oktave, die nun eintritt, wird, nachdem sie durch die vier Stimmen geführt, abgebrochen und der Satz mit abwechselnden Tuttis und Solos durch gar manche Modulation bis in das F moll zum Qui tollis geführt, das in einer rührenden Melodie von dem Altsolo vorgetragen wird. Mit dem Miserere fällt das Tutti ein, und der Baß solo führt den Satz in As dur. Das Suscipe ist mit tiefem Gefühl,

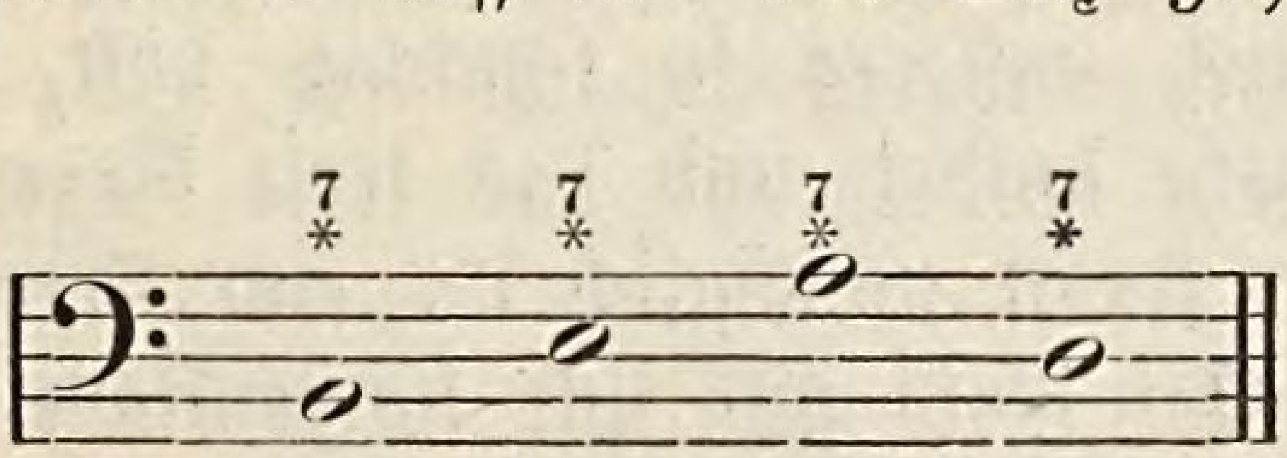




sowie die bald darauf eintretende Imitation, in der sich im Miserere die vier Stimmen bewegen, echt kirchenmäßig gesetzt. Das Quoniam ist ein recht jubilierendes Unisono und mit dem Cum sancto spiritu tritt ein kräftiges Fugenthema, C dur, ein.



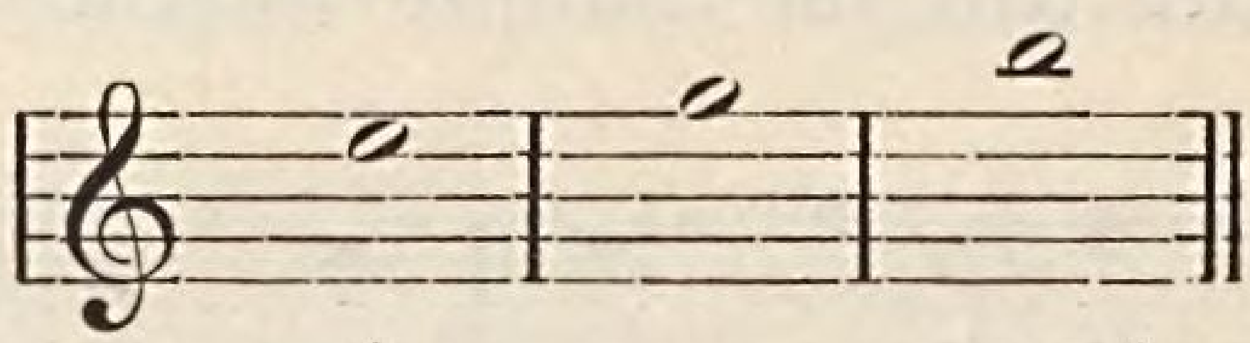
Nachdem aber dieses Thema auf die gewöhnliche Weise durch die vier Stimmen geführt worden, wird der Satz wieder schnell abgebrochen, und der Baß allein wiederholt das Thema des Quoniam; die übrigen Stimmen nehmen den ersten Takt des Thema al rovescio auf, und der Satz geht durch:



in G dur, worin ein ganz fremder Zwischensatz von 15 Takten, dessen Motiv in der Fuge durchaus nicht enthalten ist, eintritt. Dann nimmt, zu einem neuen Gegensatze des Basses, der Tenor das Fugenthema von neuem auf, und nachdem es durch die vier Stimmen und zwar nach A moll geführt, fängt der Tenor

eine Engführung an, die zwar nicht strenge dem ursprünglichen Thema gemäß gehalten, aber sehr sinnreich angeordnet ist.

Mit der kanonischen Imitation des zweiten und dritten Taktes vom Thema kehrt der Satz in C dur zurück und macht einen ganzen Schluß, von dem die Stimmen sich unmittelbar zu einem neuen Satze in halben Noten im Amen fortbewegen. Jetzt tritt noch einmal das Quoniam mit dem frühern Thema ein; dann folgt des Fugenthema in Terzen, Sopran und Alt, Baß und Tenor folgen ebenfalls in Terzen, und dann wieder ein ganzer Schluß in C dur. Die erste Violine geht im Fugenthema fort, und der Sopran tritt solo imitierend ein. Das Tutti singt das Amen in ganzen Noten und zwar im ersten Takt das Thema der Fuge
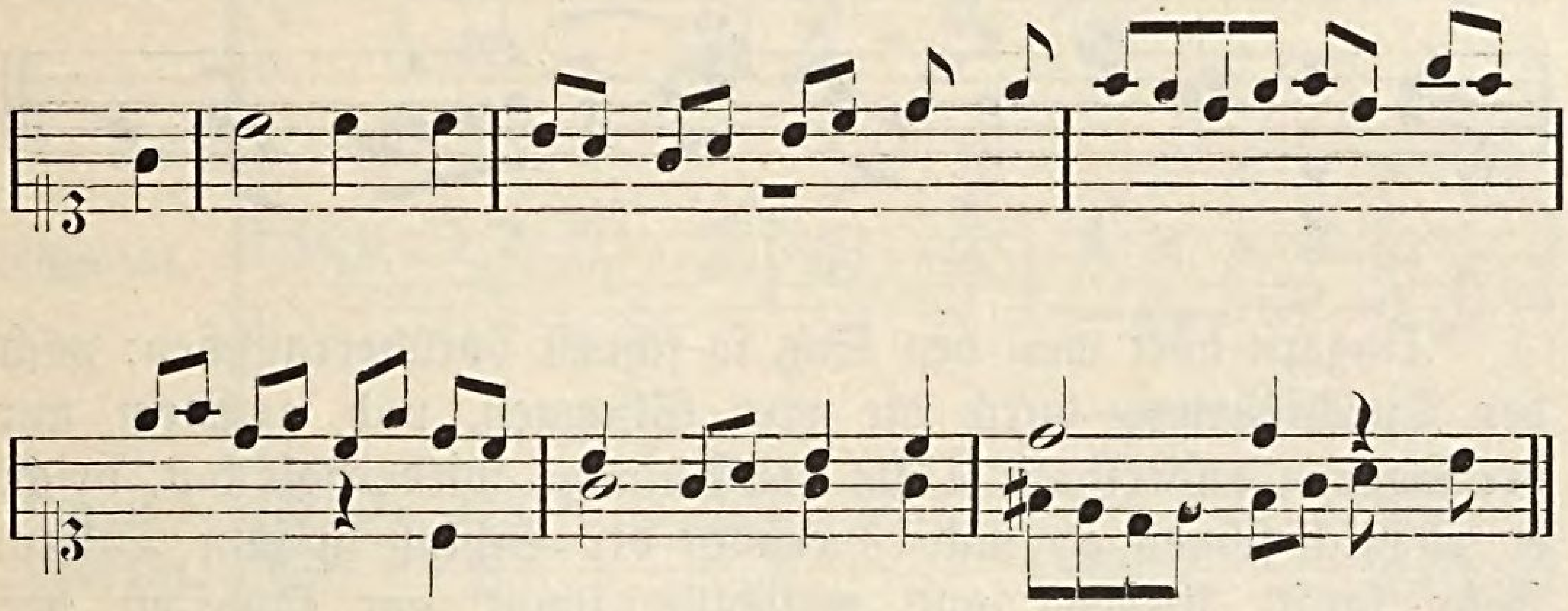


Jetzt kommt eine Art Orgelpunkt auf der Dominante, der aber nur drei Takte anhält, indem der Baß nachher in der Imitation des Thema fortgeht. Nun kehrt im Tutti, und zwar in ganzen Noten, das Amen wieder, womit der ganze Satz schließt.

Es ist dies Cum sancto der einzige Satz, welcher sich der eigentümlichen Fuge am meisten nähert. Recensent verweilte daher dabei länger, um sein vorhin ausgesprochenes Urteil zu rechtfertigen, und er setzt nur noch hinzu, daß er manchen kleinen Verstoß gegen den strengen Satz deshalb nicht rügen möchte, weil die einmal usurpierte Freiheit, die man dem Genius, der durch anderes so schadlos hält, wohl verstattet, keinen Zwang mehr duldet, und das freie Regen und Bewegen im Gefühl eigner Kraft unmöglich für eine Sünde gegen dieses oder jenes, vielleicht wohl gar nur konventionelle Gesetz halten zu können scheint. Diese Bemerkung soll auch nur die gar zu strengen Kunstrichter beruhigen, welche sich sonst kopfschüttelnd nicht genug hätten wundern können, wie man dieses oder jenes übersehen habe, ꝛc.

Das Credo $^{3}/_{4}$-Takt, C dur, ist ein lebendiger, feuriger Satz, dessen mannigfache Imitationen, wohlgeordnet, herrlich hervortreten. Nachdem das Et incarnatus in Es dur, dumpf

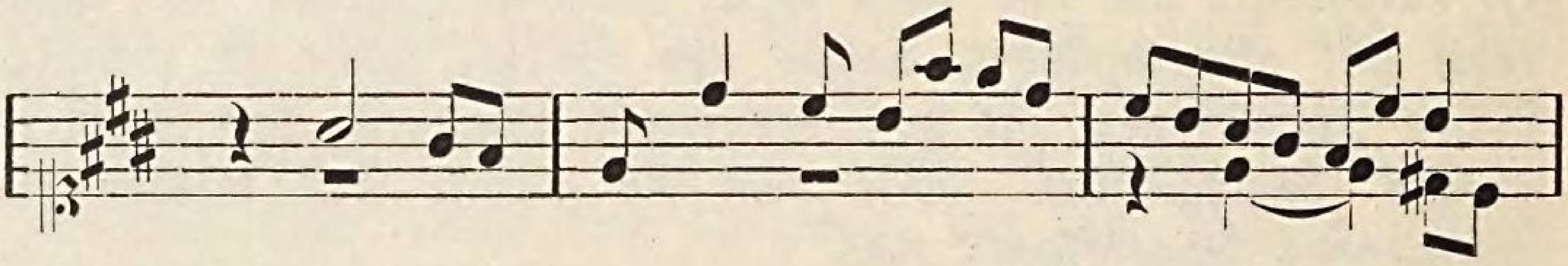
mit dem Sepultus est beschlossen, hebt im ganzen Takt, von dem Unisono der Saiteninstrumente begleitet, der Baß solo das Et resurrexit an, und auch dieser Satz ist kraftvoll und geistreich mit abwechselnden Tuttis und Solos, sowie in mannigfachen Imitationen, die von der regen Phantasie des Meisters zeugen, durchgeführt. Mit dem Et vitam tritt wieder ein jauchzendes Fugenthema ein:
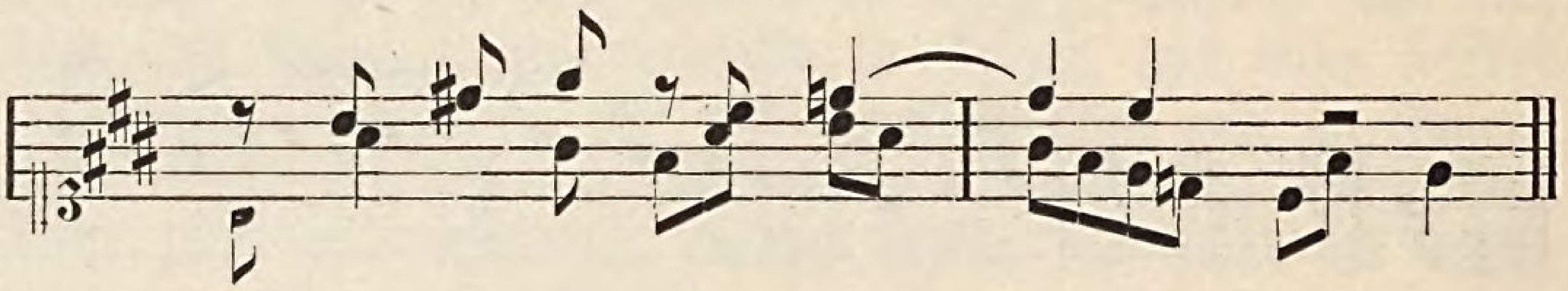


Man wird auf die weitere Ausführung begierig und will sich gern den Wellen des dahin brausenden Stroms überlassen; aber auch hier bricht leider der Satz ab, nachdem er durch die vier Stimmen geführt ist, und außer einer Engführung und der Imitation des zweiten Taktes durch drei Stimmen, wird das das herrliche Thema nicht weiter benutzt.

Das Sanctus wird von den meisten Komponisten grandios, volltönend, pathetisch gehalten; dem Charakter des Ganzen getreu ist es aber hier sanft und rührend, in A dur, ganzer Takt, geschrieben. Das vier Takte lange Ritornell tragen Violen, Oboen, A-Klarinetten, Fagotte und Violoncelle vor, und dann treten die Stimmen ohne alle Instrumental-Begleitung ein. Der originellen enharmonischen Ausweichung im siebenten Takte, sowie der ferneren kunstreichen Modulation und der wunderbaren Wirkung der, allein mit den Stimmen anschlagenden Pauke im dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten Takte, gedenkt Recensent nur, um den Zuhörer auf die große Mannigfaltigkeit der Mittel aufmerksam zu machen, die dem genialen Meister zu Gebote stehen, um auf unser Inneres mit nicht gewöhnlicher Gewalt zu wirken. Das Pleni sunt coeli ist ein jauchzendes Allegro, und das

Osanna in excelsis ein kleiner fugierter Satz, wieder mit einem herrlich erfundenen Thema:

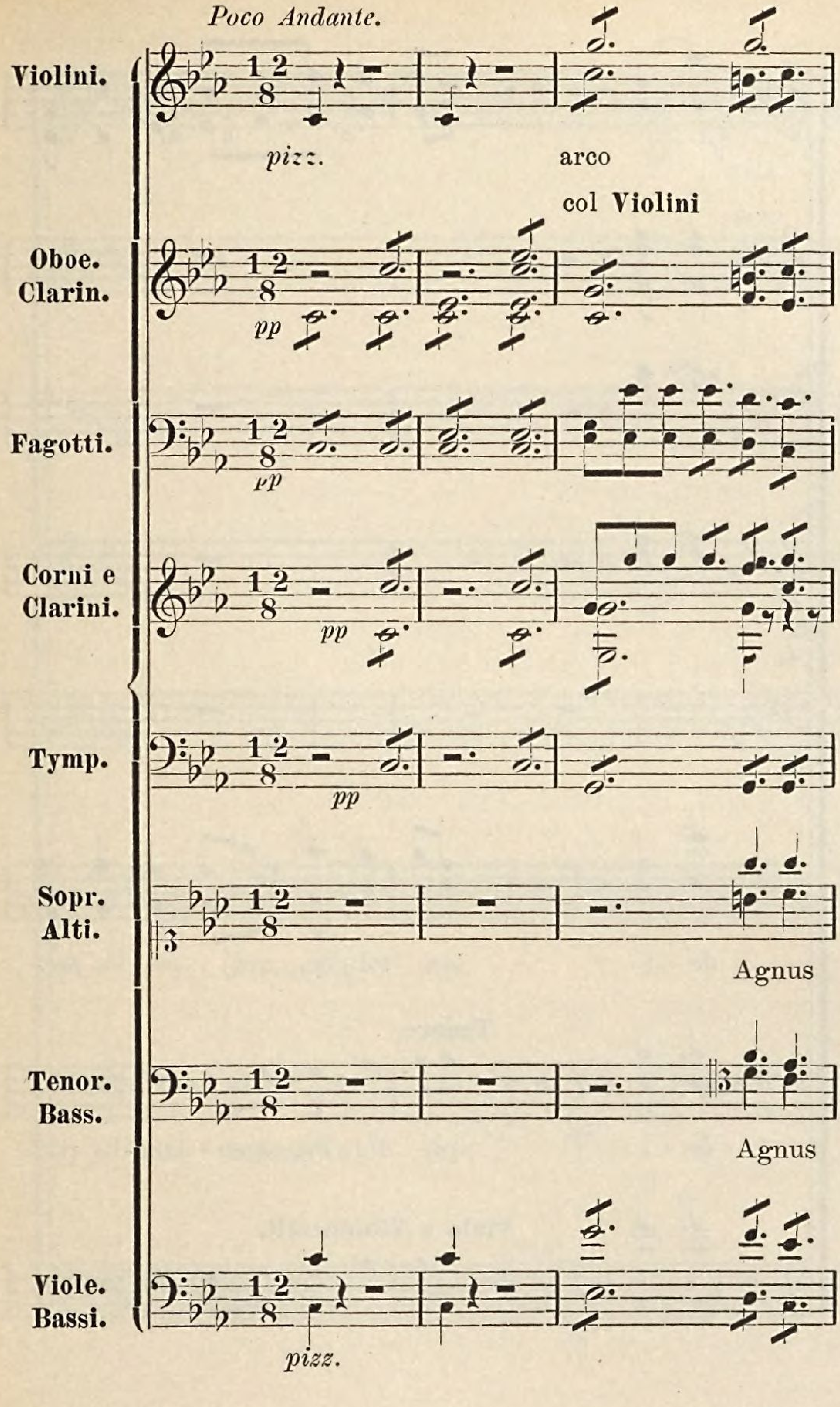


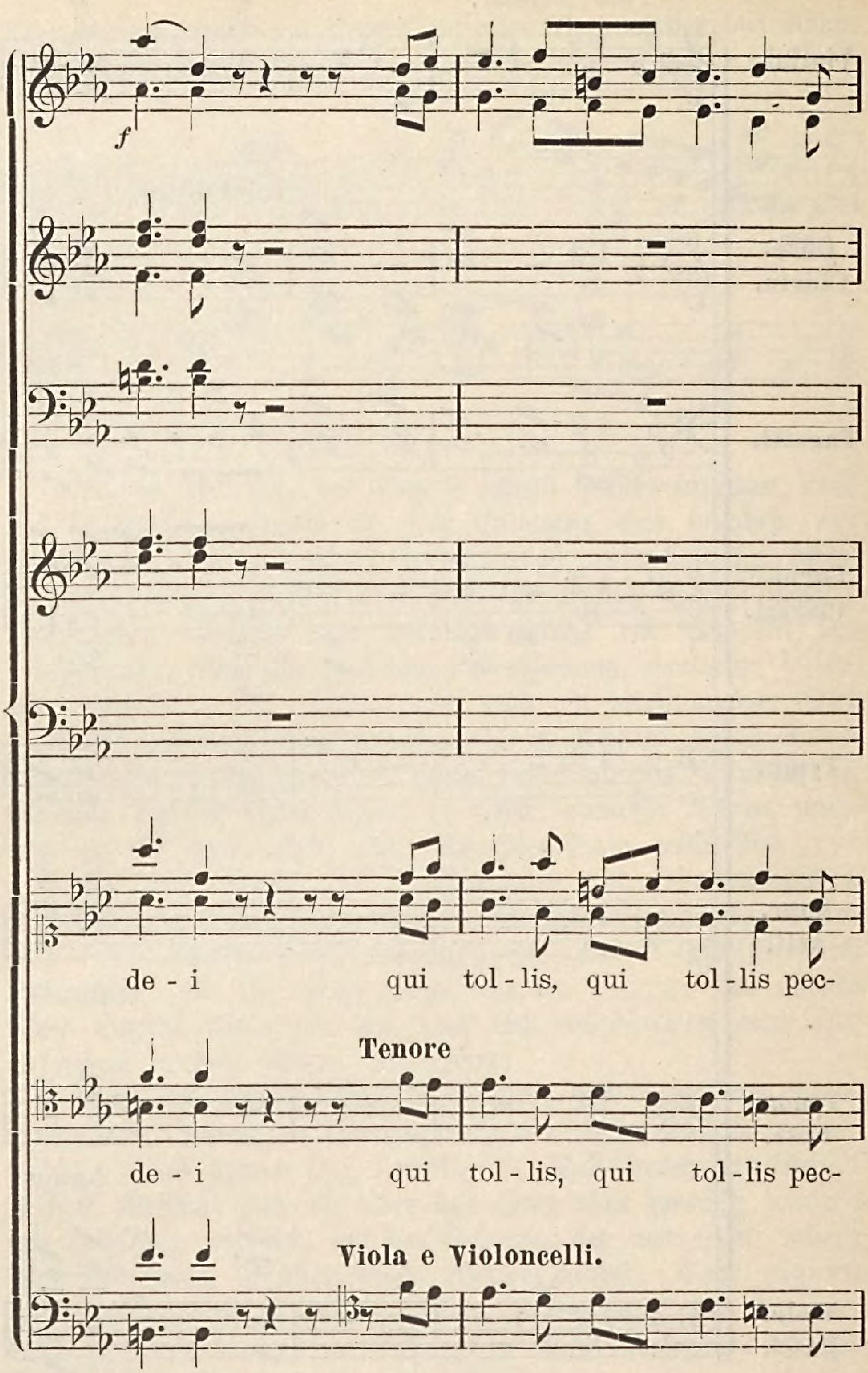


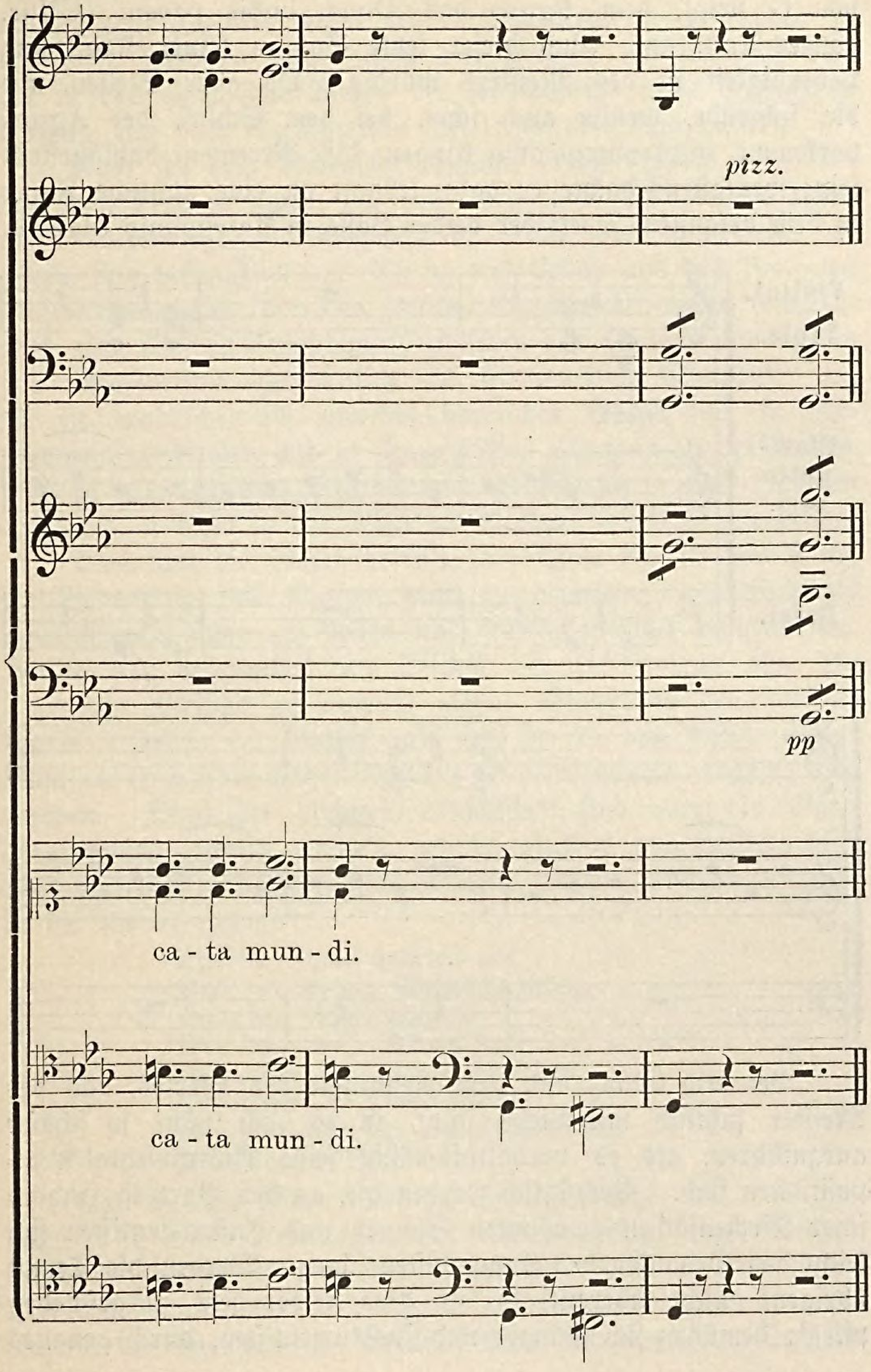
Ungern hört man den Satz so schnell vorüberrauschen: nach der Durchführung durch die vier Stimmen, und nachdem nur der Sopran anderthalb Takte des Anfangs wiederholt hat, bricht er nämlich schnell ab und es erfolgt der Schluß in fünf Takten. Sehr sanft, fließend und melodiös fängt ein Quartett der Singstimmen, ohne alle Instrumentalbegleitung, Andante, F dur, das Benedictus an. Später tritt noch ein vierstimmiger Chor dazu, der die vier Solostimmen teils in kleinen Sätzen unterbricht, teils begleitet. Von ganz eigentümlicher Wirkung ist der erste Eintritt dieses Chors in tiefen, dumpfen Tönen, nachdem der Alt ganz allein ohne alle Begleitung geschlossen.

Der Satz bewegt sich in künstlichen und sehr melodiösen Verschlingungen der vier obligaten Stimmen und des Chors fort. Der Ausdruck des Ganzen hat etwas unbeschreiblich Rührendes, und die Seele wird von der Ahnung des unendlichen Segens umfangen, der über den ausgeschüttet wird, der da kommt in dem Namen des Herrn.

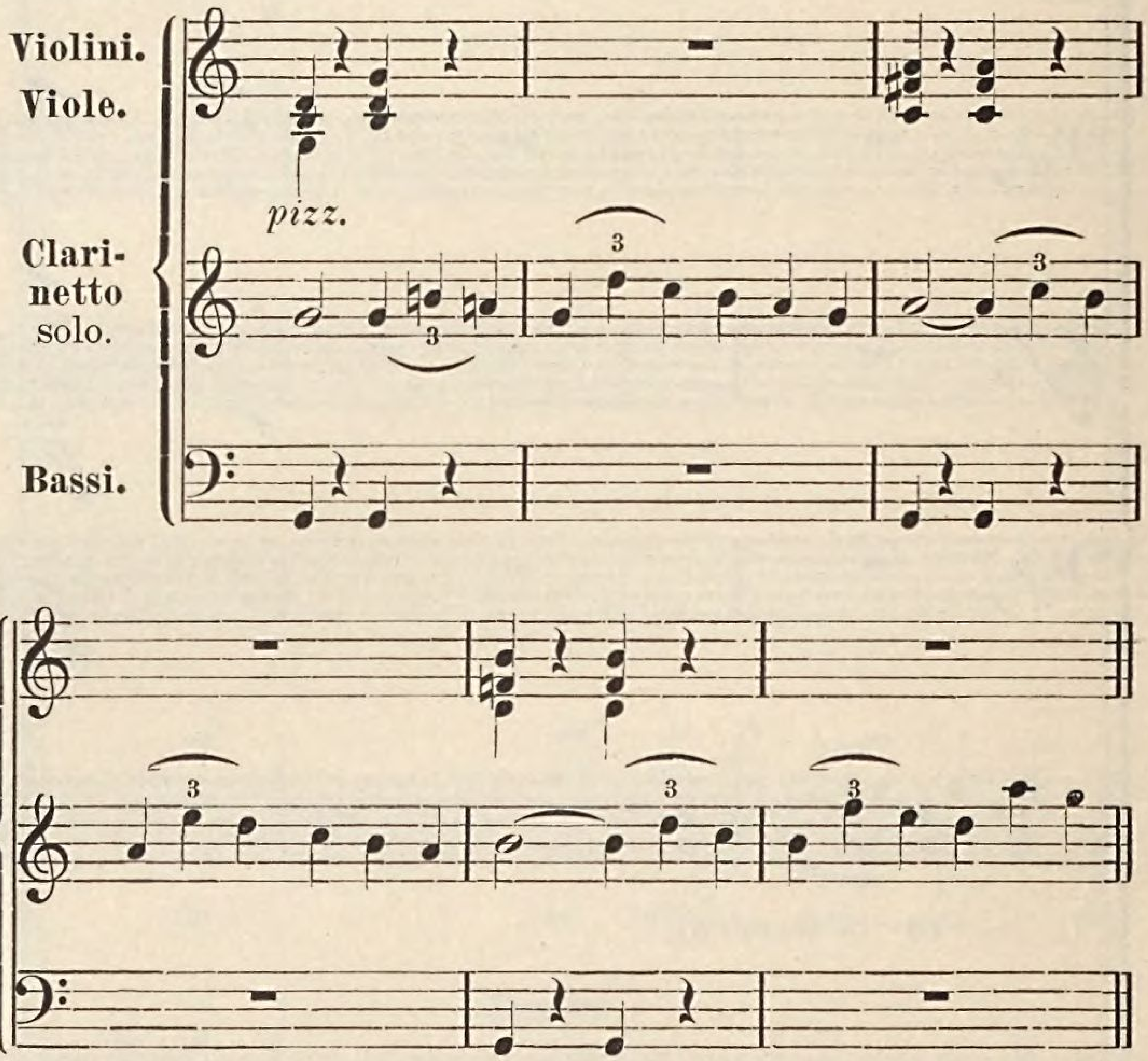
Nach der gewöhnlichen Einrichtung wir nach dem Benedictus das Osanna in excelsis in seiner ersten Gestalt wiederholt. — Das Agnus Dei, C moll, $^{12}/_{8}$-Takt, drückt das Gefühl inniger Wehmut aus, die aber das Herz nicht zerreißt, sondern ihm wohlthut, und sich, wie der Schmerz, der aus einer andern Welt gekommen, in überirdische Wonne auflöst. Sehr originell und wirkungsvoll ist die Instrumentierung und die Struktur der ersten acht Takte, die Rec. um so mehr hersetzen darf, als sie den Charakter des Ganzen bestimmen.


Poco Andante.
Violini.
pizz.
arco
col Violini
Oboe.
Clarin.
pp
Fagotti.
pp
Corni e
Clarini.
pp
Tymp.
pp
Sopr.
Alti.
Agnus
Tenor.
Bass.
Agnus
Viole.
Bassi.
pizz.


f
de - i qui tol - lis, qui tol - lis pec-
Tenore
de - i qui tol - lis, qui tol - lis pec-
Viola e Violoncelli.


pizz.
pp
ca - ta mun - di.
ca - ta mun - di.

Zwanglos reiht sich, indem der Sopran bis zur Septime von G steigt, dem Agnus das Dona nobis pacem, C dur, ganzer Takt, an. Auch dieser letzte Satz in seiner Kraft und Lebendigkeit ist des Meisters würdig. Ob aber Stellen, wie die folgende, welche auch schon bei dem Schluß des Agnus vorkommt, nicht opernmäßig klingen, läßt Recensent dahingestellt sein; wenigstens dachte er dabei lebhaft an eine ähnliche Figur in dem bekannten Duett der beiden Bässe in Matrimonio segreto.



Bei dem Glanz und dem Reichtume des Werkes, das der Meister sichtlich mit Liebe schuf, ist es doch nicht so schwer auszuführen, als es verhältnismäßig seine Instrumental-Kompositionen sind. Vorzüglich werden die, an den Vortrag Haydnscher Kirchensachen gewöhnten Sänger und Instrumentisten sich leicht den Gedanken des Komponisten fügen. Werden die Tempi übrigens nicht übereilt, so oft dies leider jetzt zu geschehen pflegt; bemühen sich Sänger und Instrumentisten, durch genaues

Einhalten der Piano und Forte, und überhaupt aller Ausdrucksmittel, dem genialen Werk sein volles Recht wiederfahren zu lassen; so wird es nicht allein den Kenner, sondern auch den, der in das eigentliche Wesen der Komposition nicht einzugehen vermag, auf eine eigentümliche Weise erheben und rühren.

Noch sei dem Recensent erlaubt, einige Worte über den deutschen Text zu sagen, der den lateinischen Worten des Hochamts untergelegt und beigesetzt ist. Die drei Hauptteile der Messe sind bekanntlich das Kyrie, das Credo und das Sanctus: zwischen den ersten und den zweiten tritt das Graduale (meistenteils eine Kirchen-Symphonie), zwischen den zweiten und dritten das Offertorium (gewöhnlich als Kirchen-Arie behandelt) ein. So ist, wahrscheinlich um der herrlichen Musik auch in protestantischen Kirchen und in Konzertsälen Eingang zu verschaffen, auch in der deutschen Bearbeitung das Ganze in drei Hymnen eingeteilt, welches in der That der Komposition sehr gut zusagt.

Was nun die Worte betrifft, so müßten sie, um den Sinn, die Bedeutung des Ganzen nicht zu verletzen, so einfach als möglich, und zwar am besten und kräftigsten rein biblisch sein. Händel ließ bekanntlich dem Bischof, der sich antrug, ihm den Text zum Messias zu dichten, sagen: Glaubt er denn bessere Worte ersinnen zu können, als ich sie in der Bibel finde? Richtiger ist nie die wahre Tendenz der Kirchentexte ausgesprochen worden. Statt der höchsten Einfachheit sind aber die Worte der Hymnen ziemlich modern, gesucht, graziös und weitschweifig. Das einfache biblische Kyrie eleison, Christe eleison, ist also in die Breite gezogen:

Tief im Staub anbeten wir
Dich, den ew'gen Weltenherrscher,
Dich, den Allgewaltigen.
Wer kann Dich nennen, wer Dich fassen?
Unendlicher! — Ach, unermessen,
Unnennbar ist Deine Macht!
Wir stammeln nur mit Kindeslallen
Den Namen, Gott.

Von welcher üblen Wirkung gleich anfangs das ◡ - „anbeten“ ist, darf Recensent nicht erst bemerken. Der Dichter konnte, nach den Worten des Originals, vielleicht nur sagen: Tief im Staube beten wir: Herr, erbarme unser Dich — Recensent, der übrigens die Geschicklichkeit des deutschen Dichters

gewiß nicht verkennt, findet auf allen Seiten Beweise seines obigen Urteils. Er bricht aber hier ab, da er überzeugt ist, daß jeder Musiker und jeder Kenner, der die wahre Tendenz der Kirchenmusik und des ihr zusagenden Textes in sich trägt, mit ihm einverstanden sein, und sich, wenn ihn nicht unabwendbare Verhältnisse bestimmen, lieber des lateinischen Originaltextes bedienen wird.

2. Phantasie für das Pianoforte
mit Begleitung des ganzen Orchesters und Chor, in Musik gesetzt von Louis van Beethoven. 80. Werk.*)

Wenn die Phantasie der eigentliche Kulminationspunkt des aus sich selbst schaffenden Genius ist, der hier sein eigenes Seelengemälde zeichnet und die Form der Kunst zum bloßen Reflektierspiegel seines Innern macht, aus dem die Fülle in Klarheit hervortritt: so muß dem Kunstfreunde ein solches Werk um so schätzbarer sein, je reiner sich in ihm der Genius des Schöpfers selbst, und ohne fremde Beihülfe, ohne Zwang irgend einer aufgegebenen Form, darstellen kann. Die Phantasie ist der Monolog des Künstlers, in dem er das Eigene, Selbstempfundene rein ausspricht, während er sich zu den gegebenen Formen — zum Oratorium, zur Oper u. s. f. — nur dialogisierend verhalten, das heißt, nur das geben kann, wozu ihn die gebotenen Formen veranlassen. Wenn er, begrenzt durch aufgestellte Formen, nur immer nach diesen zu sprechen, sich auf diese Art mit Fremden zu vermischen und Fremdes in seine Schöpfung aufzunehmen, mehr oder minder genötigt wird: so sind im Gegenteil in der freien Phantasie alle Fesseln gebrochen und der Genius des Künstlers ist in seine Urrechte — älter, als die Formen — wieder eingesetzt, als Schöpfer, als Herrscher, im Reich der Klänge. Benutzte jeder Künstler diesen Wink — oder richtiger, gewöhnte sich der Genius der meisten Künstler minder an die Formen und verstände sich auf seine eigne Geistesemancipation ins Reich der Freiheit, so würde jede Phantasie — vorausgesetzt, der Künstler sei wirklich der Selbstdenkenden und nicht Nachahmenden einer — eine wahre Selbstbiographie, und der hellste Blick in sein schaffendes Innere

*) Allg. Mus. Ztg. 1812.

sein, aus dem man sein Walten und Wirken beschauen, sich gleichsam in seine Gedankenwerkstätte schleichen könnte.

In diesem Sinne ist nun das gegenwärtige Stück eine Phantasie, und ist es, wie kaum irgend eine andere. In ihr hat der reiche und große Genius des Verfassers sich selbst mit aller Reinheit und Klarheit gezeichnet, ohne auch nur einen einzigen Zug zu verfehlen; ja, er ist sogar, und gewiß unwillkürlich, ein treuer Porträtmaler gewesen, der nicht schmeichelt — was sich aus mehreren Stellen ergiebt, und die Phantasie eigentlich, als solche, desto wahrhafter bezeichnet.

Auf den ersten Anblick des Ganzen ergiebt sich das mächtige Emporstreben eines tiefdenkenden Genius aus dem Meere unendlicher Harmonien zur höchsten Klarheit und Selbstbeschaulichkeit. Es eröffnet sich diese Phantasie mit einem Solo des Fortepiano, einem Adagio in C moll, das mit einer Kraft und Fülle den unerschöpflichen Reichtum von Beethovens Gedanken ausspricht — nicht ohne chaotische Verwirrung, die den Zuhörer anfangs fürchten läßt, der Geist werde sich in sich selbst verlieren, und, in seiner Fülle vergehend, nie zu Tage ausgehen. Man kann sich dies als eine Vorrede des Künstlerlebens zu seiner Laufbahn denken. Bilder und Träume drängen sich unter und durch einander, verlieren sich im dicht geschlungenen Wechseltanz, und die Entwickelung ist noch vorbehalten — das Selbstbewußtsein scheint noch zu fehlen. Aber wie dieses nur eine dunkle Vorhalle ist, aus der uns der leuchtende Genius in das eigentliche Pantheon der Harmonien einführen will: so löset sich auch dieses Adagio als Vorhalt in einigen Figuren der höchsten Oktaven, zu einem konzertierenden Final auf, welches — kontrastierend genug! — der Kontrabaß in marschmäßiger Bewegung von $4^1/_2$ Takten Solo beginnt; worauf das Fortepiano wieder einsetzt, aber schon, wie ein bloß gewagter Aufflug, im zweiten Takte unter einem Ruhepunkte verhallt. Jetzt treten die Geigen mit dem Thema, was vorher der Baß angegeben hatte, ebenfalls in $4^1/_2$ Takten ein, und das Fortepiano wagt nochmals einen Aufflug, der zwar ebenfalls unter dem zweiten Takte, doch kräftiger als das vorige Mal, verhallt. Nun treten Hörner, Oboen und Fagotte ein, unter Begleitung einiger Noten pizzicato auf den Geigen angegeben. Nicht lange hält der vorwärtsstrebende Genius diesen

Schritt. Ein Allegretto von der originellsten Art nimmt ihn auf. Die ersten sechs Takte, jeder unter einem Ruhepunkte gehalten, in denen sich bloß Hörner und Oboen im wechselnden Echo necken, ist so neu, als sonderbar. Jetzt tritt das Fortepiano, bloß von den Hörnern begleitet, wieder ein, bis ihm sein Spiel, nach einer Kadenz, von einem Flötensolo abgenommen wird, mit welchem die Oboen und andere Instrumente auf das frappanteste wechseln, von kräftigen Tutti-Sätzen unterbrochen und gestützt. Äußerst überraschend ist das sangbare Adagio ma non troppo, aus A dur, das mit einem schmeichelnden Satze von Klarinetten und Fagotten beginnt, während das Fortepiano die Dominante in einem, drei Takte langen Triller in der obern Oktave, überschwebend hält. Wunderbar anmutig wechselt jetzt das Solo des Fortepiano mit Begleitung eines einzigen Violoncells. Dieses Adagio wird durch einen Marsch (aus F) auf eine wahrhaft erschütternde Art unterbrochen, der mit einen Male die sanften Klänge des Vorgehenden mit echtmilitärischem Frost verscheucht. Das Fortepiano wagt nur hier und da mit einzelnen Takten, durch das Getöse der Instrumente sich hervordrängen. Doch endlich verhallt der Lärmen und das Fortepiano fällt mit volltönenden Accorden unter Begleitung der Geigen und eines Violoncello ein, welches echt beethovisch die None überspringen läßt. Ein kurzer Allegro-Satz, bloß zu Kadenz und Übergange zu dem folgenden Chor bestimmt, schließt die Phantasie, die mit diesem nun wirklich in Wortsprache übergeht — wie das Genie, das zum Selbstbewußtsein gelangt ist, sich nun wirklich in der möglichsten Klarheit zu geben drängt.

Diese Idee ist nun offenbar ganz originell, neu, und auch glücklich. Der Künstler, seinem Gefühl überlassen, beginnt sich in seiner Schöpfung selbst erst allmählich zu ahnen und zu erkennen. Er wählt und wühlt, dahergetrieben im Meere der Töne. Allmählich konzentriert er sich auf ein Hauptgefühl, das er dem größern Zirkel verwandter Klänge mitzuteilen strebt. Dieses Streben erweitert sich und dringt in raschem Fluge vorwärts, immer deutlicher, immer bestimmter, und gelangt endlich zur vollen Wortsprache aus klarer Selbstbeschauung. Der Genius, der erst in unartikulierten Tönen unmittelbar zum Gefühl sprach, redet jetzt zugleich in artikulierten Worten zum

Verstande, und beschäftigt das Gemüt mit einer Vielseitigkeit, der es nicht entgehen kann, in der es sich verlieren und in freudiger Teilnahme selbst in Töne sich auflösen muß. Glücklich ist daher die erste Strophe gewählt. Nachdem das Gemüt die Harmonien des Künstlers vernommen, und von ihnen hingerissen wurde, kann es seinen Beifall nicht länger halten, und der Verstand urteilt über das Vernommene:

Schmeichelnd hold und lieblich klingen
Unsers Lebens Harmonien,
Und dem Schönheitssinn entschwingen
Blumen sich, die ewig blühn,
Fried' und Freude gleiten freundlich,
Wie der Wellen Wechselspiel;
Was sich drängte, rauh und feindlich,
Ordnet sich zu Hochgefühl.
Großes, das ins Herz gedrungen,
Blüht dann neu und schön empor;
Hat ein Geist sich aufgeschwungen,
Hallt ihm stets ein Geister-Chor.

Der Künstler, nicht unempfindlich über den Ausspruch der empfindenden Zuhörer, erwidert nun:

Nehmt denn hin, ihr schönen Seelen,
Froh die Gaben schöner Kunst;
Wenn sich Lieb' und Kraft vermählen,
Lohnt dem Menschen Göttergunst.

Die Wirkung dieses, bei einer Phantasie bis jetzt noch ganz unerwarteten Schlusses, ist herrlich; er muß allgemein erregen und in die schönste Seelenstimmung versetzen. Das Ganze dieser Phantasie wird durch eine seltne Tiefe der Gedanken, wie durch Fülle und Kraft der Harmonie bezeichnet, die aber ein stetes Drängen und Streben des Geistes oft an der gehörigen Ausbreitung hindert, und nur allzu oft das Gefühl, das so gern das Breite sucht, in dem es sich selbst ausfühlen kann, mit einer wahrhaft despotischen Gewalt mit sich fortreißt. Sie muß den Zuhörer so sehr in die Neuheit und den Wechseltanz der Gedanken, denen er immer, jedoch vergebens nachzugehen versucht, verflechten, daß er sich endlich in ihren Zauberkreisen vergißt. Nächst dem Studium der Kunst ist hier eine reichhaltige Menge psychologischer Züge von Beethovens Künstlercharakter niedergelegt, deren Entwickelung freilich hier zu weit führen müßte, aber zu interessanten Aufschlüssen führen könnte.

— Was den mechanischen Teil des Kunstwerks betrifft, so hat das Werk freilich für den minder Geübten, und auch für den Geübten, seine Schwierigkeiten, die indessen doch nicht unüberwindlich sind. Freilich erfordert sein Vortrag von seiten des Solospielers große Fertigkeit und Delikatesse, und von seiten des Orchesters eine seltene Präcision. Der einzige Vorwurf, der dem Künstler gemacht werden könnte und der ihn besonders gleich im ersten Adagio träfe, wäre das oft zu lange Verweilen bei einer und derselben Figur, und dann wieder ein oft allzuschnelles Abbrechen, wodurch auf der einen Seite Dehnung und auf der andern nicht selten Dunkelheit entstehen könnten. — Hätte Beethovens reicher Genius nicht gewußt, auch bei Wiederholung der Figuren eine Neuheit und Kraft unterzulegen, die das Interesse des Ganzen nie sinken läßt. Sonach wird das Werk nicht nur als durchaus originell, sondern auch als eine meisterliche Arbeit mit Recht anerkannt und gepriesen werden müssen.

---

5. Höchst zerstreute Gedanken.

Schon, als ich noch auf der Schule war, hatte ich die Gewohnheit, manches, was mir bei dem Lesen eines Buchs, bei dem Anhören einer Musik, bei dem Betrachten eines Gemäldes oder sonst gerade einfiel, oder auch was mir selbst Merkwürdiges begegnet, aufzuschreiben. Ich hatte mir dazu ein kleines Buch binden lassen, und den Titel vorgesetzt: Zerstreute Gedanken. — Mein Vetter, der mit mir auf einer Stube wohnte und mit wahrhaft boshafter Ironie meine ästhetischen Bemühungen verfolgte, fand das Büchelchen, und setzte auf dem Titel dem Worte: Zerstreute, das Wörtlein: Höchst! vor. Zu meinem nicht geringen Verdrusse fand ich, als ich mich über meinen Vetter im Stillen satt geärgert hatte und das, was ich geschrieben, noch einmal überlas, manchen zerstreuten Gedanken wirklich und in der That höchst zerstreut, warf das ganze Buch ins Feuer, und gelobte nichts mehr aufzuschreiben, sondern alles im Innern digerieren und wirken zu lassen, wie es sollte. — Aber ich sehe meine Musikalien durch, und finde zu meinem nicht geringen Schreck, daß ich die üble Gewohnheit nun in viel späteren, und wie man denken möchte, weiseren Jahren,

stärker als je treibe. Denn sind nicht beinahe alle leeren Blätter, alle Umschläge mit höchst zerstreuten Gedanken bekritzelt? — Sollte nun einmal, bin ich auf diese oder jene Art dahingeschieden, ein treuer Freund diesen meinen Nachlaß ordentlich für was halten oder gar (wie es denn wohl manchmal zu geschehen pflegt) manches davon abschreiben und drucken lassen, so bitte ich ihn um die Barmherzigkeit, ohne Barmherzigkeit die höchst höchst zerstreuten Gedanken dem Feuer zu übergeben, und rücksichts der übrigen es gewissermaßen als captatio benevolentiae bei der schülerhaften Aufschrift, nebst dem boshaften Zusatze des Vetters, bewenden zu lassen.

Man stritt heute viel über unsern Sebastian Bach und über die alten Italiener, man konnte sich durchaus nicht vereinigen, wem der Vorzug gebühre. Da sagte mein geistreicher Freund: „Sebastian Bachs Musik verhält sich zu der Musik der alten Italiener ebenso, wie der Münster in Straßburg zu der Peterskirche in Rom.“

Wie tief hat mich das wahre, lebendige Bild ergriffen! — Ich sehe in Bachs achtstimmigen Motetten den kühnen, wundervollen, romantischen Bau des Münsters mit all den phantastischen Verzierungen, die künstlich zum Ganzen verschlungen, stolz und prächtig in die Lüfte emporsteigen; so wie in Benevolis, in Pertis frommen Gesängen die reinen grandiosen Verhältnisse der Peterskirche, die selbst den größten Massen die Kommensurabilität geben und das Gemüt erheben, indem sie es mit heiligem Schauer erfüllen.

Nicht sowohl im Traume, als im Zustande des Delirierens, der dem Einschlafen vorhergeht, vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kommt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden, und dann sich zu einem wundervollen Konzerte vereinigen müßten. — Der Duft der dunkelroten Nelken wirkt mit sonderbarer magischer Gewalt auf mich; unwillkürlich versinke ich in einen träumerischen Zustand und höre dann, wie aus weiter Ferne, die anschwellenden und wieder verfließenden tiefen Töne des Bassethorns.

Es giebt Augenblicke — vorzüglich wenn ich viel in des großen Sebastian Bachs Werken gelesen — in denen mir die musikalischen Zahlenverhältnisse, ja die mystischen Regeln des Kontrapunkts ein inneres Grauen erwecken. — Musik! — mit geheimnisvollem Schauer, ja mit Grausen nenne ich dich! — Dich! in Tönen ausgesprochene Sanskritta der Natur! — Der Ungeweihte lallt sie nach in kindischen Lauten — der nachäffende Frevler geht unter im eignen Hohn!

Von großen Meistern werden häufig Anekdötchen aufgetischt, die so kindisch erfunden, oder mit so alberner Unwissenheit nacherzählt sind, daß sie mich immer, wenn ich sie anhören muß, kränken und ärgern. So ist z. B. das Geschichtchen von Mozarts Ouverture zum Don Juan so prosaisch toll, daß ich mich wundern muß, wie sie selbst Musiker, denen man einiges Einsehen nicht absprechen mag, in den Mund nehmen können, wie es noch heute geschah. — Mozart soll die Komposition der Ouverture, als die Oper längst fertig war, von Tage zu Tage verschoben haben, und noch den Tag vor der Aufführung, als die besorgten Freunde glaubten, nun säße er am Schreibtische, ganz lustig spazieren gefahren sein. Endlich am Tage der Aufführung, am frühen Morgen, habe er in wenigen Stunden die Ouverture komponiert, so daß die Partien noch naß in das Theater getragen wären. Nun gerät alles in Erstaunen und Bewunderung, wie Mozart so schnell komponiert hat, und doch kann man jedem rüstigen schnellen Notenschreiber eben dieselbe Bewunderung zollen. — Glaubt ihr denn nicht, daß der Meister den Don Juan, sein tiefstes Werk, das er für seine Freunde, d. h. für solche, die ihn in seinem Innersten verstanden, komponierte, längst im Gemüte trug, daß er im Geist das Ganze mit allen seinen herrlichen charaktervollen Zügen ordnete und ründete, so daß es wie in einem fehlerfreien Gusse da stand? — Glaubt ihr denn nicht, daß die Ouverture aller Ouverturen, in der alle Motive der Oper schon so herrlich und lebendig angedeutet sind, nicht eben so gut fertig war als das ganze Werk, ehe der große Meister die Feder zum Aufschreiben ansetzte? — Ist jene Anekdote wahr, so hat Mozart wahrscheinlich seine Freunde, die immer von der Komposition der Ouverture gesprochen hatten, mit dem Ver-

schieben des Aufschreibens geneckt, da ihre Besorgnis, er möchte die günstige Stunde zu dem nunmehr mechanisch gewordenen Geschäft, nämlich das in dem Augenblick der Weihe empfangene und im Innern aufgefaßte Werk aufzuschreiben, nicht mehr finden, ihm lächerlich erscheinen mußte. — Manche haben in dem Allegro des überwachten Mozarts Auffahren aus dem Schlafe, in den er komponierend unwillkürlich versunken, finden wollen! — Es giebt närrische Leute! — Ich erinnere mich, daß bei der Aufführung des Don Juan einer einmal mir bitter klagte: das sei doch entsetzlich unnatürlich mit der Statue und mit den Teufeln! Ich antwortete ihm lächelnd, ob er denn nicht längst bemerkt hätte, daß in dem weißen Mann ein ganz verflucht pfiffiger Polizeikommissar stecke, und daß die Teufel nichts wären als vermummte Gerichtsdiener; die Hölle wäre auch weiter nichts als das Stockhaus, wo Don Juan seiner Vergehungen wegen eingesperrt werden würde, und so das Ganze allegorisch zu nehmen. — Da schlug er ganz vergnügt ein Schnippchen nach dem andern und lachte und freute sich, und bemitleidete die andern, die sich so grob täuschen ließen. — Nachher, wenn von den unterirdischen Mächten, die Mozart aus dem Orkus hervorgerufen habe, gesprochen wurde, lächelte er mich überaus pfiffig an, welches ich ihm ebenso erwiderte. —

Er dachte: wir wissen, was wir wissen! und er hatte wahrlich Recht!

Seit langer Zeit habe ich mich nicht so rein ergötzt und erfreut, als heute Abend. — Mein Freund trat jubilierend zu mir in das Zimmer und verkündete, daß er in einer Schenke der Vorstadt einen Komödiantentrupp ausgewittert habe, der jeden Abend vor den anwesenden Gästen die größten Schau- und Trauerspiele aufführe. Wir gingen gleich hin und fanden an der Thüre der Wirtsstube einen geschriebenen Zettel angeklebt, worin es nächst der de- und wehmütigen Empfehlung der würdigen Schauspielergesellschaft hieß, daß die Wahl des Stücks jedesmal von dem versammelten verehrungswürdigen Publikum abhinge, und daß der Wirt sich beeifern werde, die hohen Gäste auf dem ersten Platz mit gutem Bier und Tabak zu bedienen. Diesmal wurde auf den Vorschlag des Herrn

Direktors Johanna von Montfaucon gewählt, und ich überzeugte mich, daß so dargestellt, das Stück von unbeschreiblicher Wirkung ist. Da sieht man ja deutlich, wie der Dichter eigentlich die Ironie des Poetischen bezweckte, oder vielmehr den falschen Pathos, die Poesie, die nicht poetisch ist, lächerlich machen wollte, und in dieser Hinsicht ist die Johanna eine der ergötzlichsten Possen, die er je geschrieben. Die Schauspieler und Schauspielerinnen hatten diesen tiefen Sinn des Stücks sehr gut aufgefaßt und die Scenerie lobenswert angeordnet. War es nicht z. B. eine glückliche Idee, daß bei den in komischer Verzweiflung herausgestoßenen Worten der Johanna: es muß blitzen! der Direktor die Auslage für Kolophonium nicht gescheut hatte, sondern wirklich ein paarmal blitzen ließ? Außer dem kleinen Unfall, daß in der ersten Scene das ungefähr sechs Fuß hohe Schloß, wiewohl von Papier gebaut, ohne sonderliches Geräusch einfiel, und eine Biertonne sichtbar wurde, von der herab nun anstatt vom Balkon oder zum Fenster heraus Johanna recht herzlich mit den guten Landleuten sprach, waren sonst die Dekorationen vortrefflich, und vorzüglich die Schweizergebirge ebenso im Sinne des Stücks mit glücklicher Ironie behandelt. Ebenso deutete auch das Kostüm sehr gut die Lehre an, die der Dichter durch die Darstellung seiner Helden den Afterdichtern geben will. Seht, will er nämlich sagen: so sind Eure Helden! — Statt der kräftigen, rüstigen Ritter der schönen Vorzeit, sind es weinerliche, erbärmliche Weichlinge des Zeitalters, die sich ungeziemlich gebärden und dann glauben, damit sei es gethan! — Alle auftretenden Ritter, der Estavajell, der Lasarra rc. gingen in gewöhnlichen Fracks und hatten nur Feldbinden darüber gehängt, sowie ein paar Federn auf den Hüten. — Eine ganz herrliche Einrichtung, die von großen Bühnen nachgeahmt zu werden verdiente, fand auch noch statt! — Ich will sie herschreiben, damit ich sie nie aus dem Gedächtnis verliere. — Nicht genug konnte ich mich nämlich über die große Präzision im Auftreten und Abgehen, über den Einklang des Ganzen wundern, da doch die Wahl des Stücks dem Publikum überlassen, die Gesellschaft daher ohne sonderliche Vorbereitung auf eine Menge von Stücken gefaßt sein mußte. Endlich, an einer etwas possierlichen, und wie es schien, ganz unwillkürlichen Bewegung eines Schauspielers in der Coulisse,

bemerkte ich mit bewaffnetem Auge, daß von den Füßen der Schauspieler und Schauspielerinnen feine Schnüre in den Souffleurkasten liefen, die angezogen wurden, wenn sie kommen oder gehen sollten. — Ein guter Direktor, der vorzüglich will, daß alles nach seinen eigenen individuellen Ein- und Ansichten auf dem Theater geben soll, könnte das nun weiter treiben — er könnte, so wie man bei der Reiterei zu den verschiedenen Manövern sogenannte Rufe (Trompetenstöße) hat, denen sogar die Pferde augenblicklich folgen, ebenso für die verschiedensten Posituren — Ausrufe — Schreie — Heben — Sinkenlassen der Stimme 2c. verschiedene Züge erfinden und sie, neben dem Souffleur sitzend, mit Nutzen applizieren.

Das größte, mit augenblicklicher Entlassung, als dem civilen Tode, zu bestrafende Versehen eines Schauspielers wäre dann, wenn der Direktor ihm mit Recht vorwerfen könnte: er habe über die Schnur gehauen, und das größte Lob einer ganzen Darstellung: es sei alles recht nach der Schnur gegangen.

Große Dichter und Künstler sind auch für den Tadel untergeordneter Naturen empfindlich. — Sie lassen sich gar zu gern loben, auf Händen tragen, hätscheln. — Glaubt ihr denn, daß diejenige Eitelkeit, von der ihr so oft befangen, in hohen Gemütern wohnen könne? — Aber jedes freundliche Wort, jedes wohlwollende Bemühen beschwichtigt die innere Stimme, die dem wahren Künstler unaufhörlich zuruft: Wie ist doch dein Flug noch so niedrig, und so von der Kraft des Irdischen gelähmt — rüttle frisch die Fittige und schwinge dich auf zu den leuchtenden Sternen! — Und von der Stimme getrieben, irrt der Künstler oft umher und kann seine Heimat nicht wiederfinden, bis der Freunde Zuruf ihn wieder auf Weg und Steg leitet.

Wenn ich in Forkels musikalischer Bibliothek die niedrige schmähende Beurteilung von Glucks Iphigenia in Aulis lese, wird mein Gemüt von den sonderbarsten Empfindungen im Innersten bewegt. Wie mag der große herrliche Mann, las er jenes absurde Geschwätz, doch eben von dem unbehaglichen Gefühl ergriffen worden sein, wie einer, der in einem schönen Park zwischen Blumen und Blüten lustwandelnd von schreienden,

bellenden Kläffern angefallen wird, die ohne ihm nur den mindesten bedeutenden Schaden zufügen zu können, ihm doch auf die unerträglichste Weise lästig sind. Aber wie man in der Zeit des erfochtenen Sieges gern von den ihm vorhergegangenen Bedrängnissen und Gefahren hört, eben darum, weil sie seinen Glanz noch erhöhen, so erhebt es auch Seele und Geist, noch die Ungetüme zu beschauen, über die der Genius sein Siegespanier schwang, daß sie untergingen in ihrer eignen Schmach! — Tröstet euch — ihr Unerkannten! ihr von dem Leichtsinn, von der Unbill des Zeitgeistes Gebeugten; euch ist gewisser Sieg verheißen, und der ist ewig, da euer ermüdender Kampf nur vorübergehend war!

Man erzählt, nachdem der Streit der Gluckisten und Piccinisten sich etwas abgekühlt hatte, sei es irgend einem vornehmen Verehrer der Kunst gelungen, Gluck und Piccini in einer Abendgesellschaft zusammen zu bringen, und nun habe der offene Deutsche, zufrieden einmal, den bösen Streit geendet zu sehen, in einer fröhlichen Weinlaune dem Italiener seinen ganzen Mechanismus der Komposition, sein Geheimnis, die Menschen, und vorzüglich die verwöhnten Franzosen zu erheben und zu rühren, entdeckt — Melodien in altfranzösischem Stil — deutsche Arbeit, darin sollte es liegen. Aber der sinnige, gemütliche, in seiner Art große Piccini, dessen Chor der Priester der Nacht in der Dido in meinem Innersten mit schauerlichen Tönen wiederhallt, hat doch keine Armida, keine Iphigenia wie Gluck geschrieben! — Bedürfte es denn nur genau zu wissen, wie Raphael seine Gemälde anlegte und ausführte, um selbst ein Raphael zu sein?

Kein Gespräch über die Kunst konnte heute aufkommen — nicht einmal das himmlische Geschwätz um nichts über nichts, das ich so gern mit Frauenzimmern führe, weil mir es dann nur wie die zufällig begleitende Stimme zu einer geheimen, aber von jeder deutlich geahnten Melodie vorkommt, wollte recht fort; alles ging unter in der Politik. — Da sagte jemand: Der Minister —r— habe den Vorstellungen des —s— Hofes kein Gehör gegeben. Nun weiß ich, daß jener Minister wirklich auf einem Ohre gar nicht hört, und in dem Augenblick stand ein Bild in grotesken Zügen mir vor Augen, welches mich den

ganzen Abend nicht wieder verließ. — Ich sah nämlich jenen Minister in der Mitte des Zimmers steif dastehen — der — sche Unterhändler befindet sich unglücklicherweise an der tauben Seite, der andere an der hörenden! — Nun wenden beide alle nur ersinnlichen Mittel, Ränke und Schwänke an, einer, daß die Excellenz sich umdrehe, der andere, daß die Excellenz stehen bleibe, denn nur davon hängt der Erfolg der Sache ab; aber die Excellenz bleibt wie eine deutsche Eiche fest eingewurzelt auf ihrer Stelle, und das Glück ist dem günstig, der die hörende Seite traf.

Welcher Künstler hat sich sonst um die politischen Ereignisse des Tages bekümmert — er lebte nur in seiner Kunst, und nur in ihr schritt er durch das Leben; aber eine verhängnisvolle schwere Zeit hat den Menschen mit eiserner Faust ergriffen, und der Schmerz preßt ihm Laute aus, die ihm sonst fremd waren.

Man spricht so viel von der Begeisternng, die die Künstler durch den Genuß starker Getränke erzwingen — man nennt Musiker und Dichter, die nur so arbeiten können (die Maler sind von dem Vorwurfe, so viel ich weiß, frei geblieben). — Ich glaube nicht daran — aber gewiß ist es, daß eben in der glücklichen Stimmung, ich möchte sagen, in der günstigen Konstellation, wenn der Geist aus dem Brüten in das Schaffen übergeht, das geistige Getränk den regeren Umschwung der Ideen befördert. — Es ist gerade kein edles Bild, aber mir kommt die Phantasie hier vor, wie ein Mühlrad, welches der stärker anschwellende Strom schneller treibt — der Mensch gießt Wein auf, und das Getriebe im Innern dreht sich rascher! — Es ist wohl herrlich, daß eine edle Frucht das Geheimnis in sich trägt, den menschlichen Geist in seinen eigensten Anklängen auf eine wunderbare Weise zu beherrschen. — Aber was in diesem Augenblick da vor mir im Glase dampft, ist jenes Getränk, das noch wie ein geheimnisvoller Fremder, der, um unerkannt zu bleiben, überall seinen Namen wechselt, keine allgemeine Benennung hat, und durch den Prozeß erzeugt wird, wenn man Kognak, Arrak oder Rum anzündet und auf einem Rost darüber gelegten Zucker hineintröpfeln läßt. — Die Bereitung und der mäßige Genuß dieses Getränkes hat für mich

etwas Wohlthätiges und Erfreuliches. — Wenn so die blaue Flamme emporzuckt, sehe ich wie die Salamander glühend und sprühend herausfahren und mit den Erdgeistern kämpfen, die im Zucker wohnen. Diese halten sich tapfer; sie knistern in gelben Lichtern durch die Feinde, aber die Macht ist zu groß, sie sinken prasselnd und zischend unter — die Wassergeister entfliehen, sich im Dampfe emporwirbelnd, indem die Erdgeister die erschöpften Salamander herabziehen und im eigenen Reiche verzehren; aber auch sie gehen unter und kecke neugeborene Geisterchen strahlen in glühendem Rot herauf, und was Salamander und Erdgeist im Kampfe untergehend geboren, hat des Salamanders Glut und des Erdgeistes gehaltige Kraft. — Sollte es wirklich geraten sein, dem innern Phantasierade Geistiges aufzugießen (welches ich doch meine, da es dem Künstler nächst dem rascheren Schwunge der Ideen eine gewisse Behaglichkeit, ja Fröhlichkeit giebt, die die Arbeit erleichtert), so könnte man ordentlich rücksichts der Getränke gewisse Prinzipe aufstellen. So würde ich z. B. bei der Kirchenmusik alte Rhein- und Franzweine, bei der ernsten Oper sehr feinen Burgunder, bei der komischen Oper Champagner, bei Kanzonetten italienische feurige Weine, bei einer höchst romantischen Komposition, wie die des Don Juan ist, aber ein mäßiges Glas von eben dem von Salamander nnd Erdgeist erzeugten Getränk anraten! — Doch überlasse ich jedem seine individuelle Meinung, und finde nur nötig für mich selbst im Stillen zu bemerken, daß der Geist, der von Licht und unterirdischem Feuer geboren, so keck den Menschen beherrscht, gar gefährlich ist, und man seiner Freundlichkeit nicht trauen darf, da er schnell die Miene ändert und statt des wohlthuenden behaglichen Freundes, zum furchtbaren Tyrannen wird.

Es wurde heute die bekannte Anekdote von dem alten Rameau erzählt, der zu dem Geistlichen, welcher ihn in der Todesstunde mit allerlei harten, unfreundlichen Worten zur Buße ermahnte und nicht aufhören konnte zu predigen und zu schreien, ernstlich sagte: Aber wie mögen Ew. Hochwürden doch so falsch singen! — Ich habe nicht in das laute Gelächter der Gesellschaft einstimmen können, denn für mich hat die Geschichte

etwas ungemein Rührendes! — Wie hatte, da der alte Meister der Tonkunst beinahe schon alles Irdische abgestreift, sich sein Geist so ganz und gar der göttlichen Musik zugewendet, daß jeder sinnliche Eindruck von außen her nur ein Mißklang war, der, die reinen Harmonien, von denen sein Inneres erfüllt, unterbrechend, ihn quälte und seinen Flug zur Lichtwelt hemmte.

In keiner Kunst ist die Theorie schwächer und unzureichender als in der Musik, die Regeln des Kontrapunkts beziehen sich natürlicherweise nur auf die harmonische Struktur, und ein danach richtig ausgearbeiteter Satz ist die nach den bestimmten Regeln des Verhältnisses richtig entworfene Zeichnung des Malers. Aber bei dem Kolorit ist der Musiker ganz verlassen; denn das ist die Instrumentierung. — Schon der unermeßlichen Varietät musikalischer Sätze wegen ist es unmöglich, hier nur eine Regel zu wagen, aber auf eine lebendige durch Erfahrung geläuterte Phantasie gestützt, kann man wohl Andeutungen geben, und diese cyklisch gefaßt würde ich Mystik der Instrumente nennen. Die Kunst, gehörigenorts bald mit dem vollen Orchester, bald mit einzelnen Instrumenten zu wirken, ist die musikalische Perspektive; so wie die Musik den von der Malerei ihr entlehnten Ausdruck, Ton, wieder zurücknehmen und ihn von Tonart unterscheiden kann. Im zweiten höheren Sinn wäre dann Ton eines Stücks der tiefere Charakter, der durch die besondere Behandlung des Gesanges, der Begleitung der sich anschmiegenden Figuren und Melismen, ausgesprochen wird.

Es ist ebenso schwer, einen guten letzten Akt zu machen, als einen tüchtigen Kernschluß — beide sind gewöhnlich mit Figuren überhäuft, und der Vorwurf: er kann nicht zum Schluß kommen, ist nur zu oft gerecht. Für Dichter und Musiker ist es kein übler Vorschlag, beide, den letzten Akt und das Finale, zuerst zu machen. Die Ouverture, sowie der Prologus, muß unbedingt zuletzt gemacht werden.

---

5. Kreisleriana.

Zweiter Teil.

Der Herausgeber dieser Blätter traf im Herbst v. J. mit dem ritterlichen Dichter des Sigurd, des Zauberringes, der Undine, der Corona ꝛc. in Berlin auf das Erfreulichste zusammen. Man sprach viel von dem wunderlichen Johannes Kreisler, und es mittelte sich aus, daß er auf eine höchst merkwürdige Weise in die Nähe eines ihm innigst verwandten Geistes, der nur auf andere Weise ins äußere Leben trat, gekommen sein mußte. — Unter den nachgelassenen Papieren des Barons Wallborn, eines jungen Dichters, der in verfehlter Liebe den Wahnsinn fand und auch den lindernden Tod, und dessen Geschichte de la Motte Fouqué in einer Novelle, Ixion geheißen, früher beschrieb, war nämlich ein Brief aufgefunden worden, den Wallborn an den Kreisler geschrieben, aber nicht abgesendet hatte. — Auch Kreisler ließ vor seiner Entfernung einen Brief zurück. Es hatte damit folgende Bewandtnis. — Schon lange galt der arme Johannes allgemein für wahnsinnig, und in der That stach auch sein ganzes Thun und Treiben, vorzüglich sein Leben in der Kunst, so grell gegen alles ab, was vernünftig und schicklich heißt, daß an der inneren Zerrüttung seines Geistes kaum zu zweifeln war. Immer excentrischer, immer verwirrter wurde sein Ideengang; so z. B. sprach er, kurz vor seiner Flucht aus dem Orte, viel von der unglücklichen Liebe einer Nachtigall zu einer Purpurnelke, das Ganze sei aber (meinte er) nichts als ein Adagio, und dies nun wieder eigentlich ein einziger lang ausgehaltener Ton Juliens, auf dem Romeo in den höchsten Himmel voll Liebe und Seligkeit hinaufschwebe. Endlich gestand er mir, wie er seinen Tod beschlossen und sich im nächsten Walde mit einer übermäßigen Quinte erdolchen werde. So wurde oft sein höchster Schmerz auf eine schauerliche Weise skurril. Noch in der Nacht, als er auf immer schied, brachte er seinem innigsten Freunde Hoffmann einen sorgfältig versiegelten Brief mit der dringenden Bitte, ihn gleich an die Behörde abzusenden. Das war aber nicht wohl thunlich, da der Brief die wunderliche Adresse hatte:

An den Freund und Gefährten in Liebe,
Leid und Tod!

Cito par bonté.

Abzugeben in der Welt, dicht an der großen Dornenhecke, der Grenze der Vernunft.

Verschlossen wurde der Brief aufbewahrt und es dem Zufall überlassen, jenen Freund und Gefährten näher zu bezeichnen. Es traf ein. Der Wallbornische Brief, gütigst von de la Motte Fouqué mitgeteilt, setzte es nämlich außer allen Zweifel, daß Kreisler unter jenem Freunde niemand anders als den Baron Wallborn gemeint hatte. Beide Briefe wurden mit Vorwort von Fouqué und Hoffmann in dem dritten und letzten Heft der Musen abgedruckt, sie dürfen aber wohl auch hier schicklich den Kreislerianis, die der letzte Band der Phantasiestücke enthält, vorangehen, da das eigne Zusammentreffen Wallborns und Kreislers dem geneigten Leser, insofern er dem wunderlichen Johannes nur einigermaßen wohl will, nicht gleichgiltig sein kann.

So wie übrigens Wallborn in verfehlter Liebe den Wahnsinn fand, so scheint auch Kreisler durch eine ganz phantastische Liebe zu einer Sängerin auf die höchste Spitze des Wahnsinns getrieben worden zu sein, wenigstens ist die Andeutung darüber in einem von ihm nachgelassenen Aufsatz, überschrieben: die Liebe des Künstlers, enthalten. Dieser Aufsatz, sowie mehrere andere, die einen Cyklus des Rein-Geistigen in der Musik bilden, könnten vielleicht bald unter dem Titel: „Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers“, in ein Buch gefaßt, erscheinen.

---

1. Brief des Barons Wallborn an den Kapellmeister Kreisler.

Ew. Wohlgeboren befinden sich, wie ich vernehme, seit geraumer Zeit mit mir in einem und demselben Falle. Man hat nämlich dieselben lange schon im Verdachte der Tollheit gehabt, einer Kunstliebe wegen, die etwas allzumerklich über den Leisten hinausgeht, welchen die sogenannte verständige Welt für dergleichen Messungen aufbewahrt. Es fehlte nur noch

eins, um uns beide gänzlich zu Gefährten zu machen. Ew. Wohlgeboren waren schon früher der ganzen Geschichte überdrüssig geworden, und hatten sich entschlossen, davon zu laufen, ich hingegen blieb und blieb, und ließ mich quälen und verhöhnen, ja, was schlimmer ist, mit Ratschlägen bombardieren, und fand während dieser ganzen Zeit im Grunde meine beste Erquickung in Ihren zurückgelassenen Papieren, deren Anschauung mir durch Fräulein von B., o Sternbild in der Nacht! — bisweilen vergönnt ward. Dabei fiel mir ein, ich müsse dieselben schon früher einmal irgendwo gesehen haben. Sind Ew. Wohlgeboren nicht ein kleiner wunderlicher Mann, mit einer Physiognomie, welche man in einiger Hinsicht dem von Alcibiades belobten Sokrates vergleichen kann? nämlich, weil der Gott im Gehäuse sich versteckt hinter eine wunderliche Maske, aber dennoch hervorsprüht mit gewaltigem Blitzen, keck, anmutig und furchtbar! Pflegen Ew. Wohlgeboren nicht einen Rock zu tragen, dessen Farbe man die allerseltsamste nennen könnte, wäre der Kragen darauf nicht von einer noch seltsamern? Und ist man nicht über die Form dieses Kleides zweifelhaft, ob es ein Leibrock ist, der zum Überrock werden will, oder ein Überrock, der sich zum Leibrock umgestaltet hat? Ein solcher Mann wenigstens stand einstmals neben mir im Theater, als jemand ein italienischer Buffo sein wollte und nicht konnte, aber vor meines Nachbars Witz und Lebensfeuer ward mir das Jammerspiel dennoch zum Lustspiel. Er nannte sich auf Befragen Dr. Schulz aus Rathenow, aber ich glaubte gleich nicht daran, eines seltsamen skurrilen Lächelns halber, das dabei um Ew. Wohlgeboren Mund zog; denn Sie waren es ohne Zweifel.

Zuvörderst lassen Sie mich Ihnen anzeigen, daß ich Ihnen seit kurzem nachgelaufen bin, und zwar an denselben Ort, d. h. in die weite Welt, wo wir uns denn auch zweifelsohne schon antreffen werden. Denn, obgleich der Raum breit scheinen möchte, so wird er doch für unsersgleichen durch die vernünftigen Leute recht furchtbarlich enge gemacht, so daß wir durchaus irgendwo aneinander rennen müssen, wäre es auch nur, wenn sich jeder von uns vor einem verständigen Manne auf ängstlicher Flucht befindet, oder gar von den obenerwähnten Ratschlägen, welche man, beiläufig gesagt, wohl besser und kürzer geradezu und ohne Umschreibung Radschläge nennen könnte.

Für jetzt geht mein Bestreben dahin, Ew. Wohlgeboren einen kleinen Beitrag zu den von Ihnen aufgezeichneten musikalischen Leiden zu liefern.

Ist es denenselben noch nie begegnet, daß Sie, um irgend etwas Musikalisches vorzutragen oder vortragen zu hören, sechs bis sieben Zimmer weit von der sprechenden Gesellschaft fortgingen, daß aber diese dessenungeachtet hinterdrein gerannt kam und zuhörte, d. h. nach möglichsten Kräften schwatzte? Was mich betrifft, ich glaube, den Leuten ist zu diesem Zwecke kein Weg ein Umweg, kein Gang zu weit, keine Treppe, ja kein Gebirge zu steil und zu hoch.

Sodann: haben Ew. Wohlgeboren nicht vielleicht schon bemerkt, daß es keine tüchtigere Verächter der Musik giebt, ja sogar feindseligere Antipoden derselben, als alle echte Bediente? Reicht wohl irgend ein gegebener Befehl hin, sie die Thüren nicht schmeißen zu lassen, oder gar leise zu gehen, oder auch nur eben nichts hinzuwerfen, wo sie gerade im Zimmer sind, und sich irgend ein beseligender Klang aus Instrument oder Stimme erhebt? Aber sie thun mehr. Sie sind durch einen ganz besondern Höllengenius angewiesen, gerade dann hereinzukommen, wenn die Seele in den Wogen der Töne schwillt, um etwas zu holen, oder zu flüstern, oder, wenn sie täppisch sind, mit roher, frecher Gemeinheit ordentlich lustig drein zu fragen. Und zwar nicht etwa während eines Zwischenspieles, oder in irgend einem minder wichtigen Augenblicke; nein, auf dem Gipfel aller Herrlichkeit, wo man seinem Atem gebieten möchte, stille zu stehn, um nichts von den goldnen Klängen fortzuhauchen, wo das Paradies aufgeht, leise, ganz leise vor den tönenden Accorden, — da, just da! — O Herr des Himmels und der Erden!

Doch ist nicht zu verschweigen, daß es vortreffliche Kinder giebt, die, vom reinsten Bedientengeist beseelt, dieselbe Rolle in Ermangelung jener Subjekte mit gleicher Vortrefflichkeit und gleichem Glück auszuführen im stande sind. Ach, und Kinder, wieviel gehört dazu, euch zu solchen Bedienten zu machen! — Es wird mir ernst, sehr ernst hierbei zu Sinne, und nur kaum vermag ich noch zu bemerken, daß dem Vorleser die gleichen anmutigen Wesen gleich erhebend und günstig sind.

Und galt denn die Thräne, die jetzt gegen mein Auge herauf, der Blutstropfen, der mir stechend ans Herz drang, — galten sie nur den Kindern allein?

Ach, es geschah euch vielleicht noch nie, daß Ihr irgend ein Lied singen wolltet vor Augen, die Euch aus dem Himmel herab anzublicken schienen, die Euer ganzes, besseres Sein verschönt auf Euch hernieder strahlten, und daß Ihr auch wirklich anfingt, und glaubtet, o Johannes, nun habe Euer Laut die geliebte Seele durchdrungen, und nun, eben nun werde des Klanges höchster Schwung Tauperlen um jene zwei Sterne ziehen, mildernd und schmückend den seligen Glanz, — und die Sterne wandten sich geruhig nach irgend einer Läpperei hin, etwa nach einer gefallenen Masche, und die Engelslippen verkniffen, unhold lächelnd, ein übermächtiges Gähnen, — und, Herr, es war weiter nichts, als ihr hattet die gnädige Frau ennuyiert.

Lacht nicht, lieber Johannes. Giebt es doch nichts Schmerzlicheres im Leben, nichts furchtbarer Zerstörendes, als wenn die Juno zur Wolke wird.

Ach Wolke, Wolke! Schöne Wolke!

Und im Vertrauen, Herr, hier liegt der Grund, warum ich das geworden bin, was die Leute toll nennen. — Aber ich bin nur selten wild dabei. Meist weine ich ganz still. Fürchte dich also nicht vor mir, Johannes, aber lachen mußt du auch nicht. Und so wollen wir lieber von andern Dingen sprechen, und doch von nahverwandten, die mir innig für dich aus dem Herzen heraufdringen.

Sieh, Johannes, du kommst mir mit dem, was du gegen alle ungeniale Musik eiferst, bisweilen sehr hart vor. Giebt es denn absolut ungeniale Musik? Und wieder von der andern Seite, giebt es denn absolut vollkommene Musik, als bei den Engeln? Es mag wohl mit daher kommen; daß mein Ohr weit minder scharf und verletzbar ist, als deines, aber ich kann dir mit voller Wahrheit sagen, daß auch der schlechteste Klang einer verstimmten Geige mir lieber ist, als gar keine Musik. Du wirst mich hoffentlich deswegen nicht verachten. Eine solche Dudelei, heiße sie nun Tanz oder Marsch, erinnert an das Höchste, was in uns liegt, und reißt mich mit süßen Liebes- oder Kriegestönen leicht über alle Mangelhaftigkeit in ihr

seliges Urbild hinaus. Manche von den Gedichten, die man mir als gelungen gerühmt hat, — thörichter Ausdruck! — nein, die von Herzen zu Herzen gedrungen sind, verdanken den ersten Anklang ihres Daseins sehr ungestimmten Saiten, sehr ungeübten Fingern, sehr mißgeleiteten Kehlen.

Und dann, lieber Johannes, ist nicht der bloße Wunsch, zu musizieren, schon etwas wahrhaft Rührendes und Erfreuliches? Und vollends das schöne Vertrauen, welches die herumziehenden Musikanten in Edelhof und Hütte leitet, das Vertrauen: Klang und Sang mache allwärts Bahn, worin sie auch im Grunde nur selten gestört werden durch mürrisch aufgeklärte Herrschaften und grobe Hunde! Ich möchte eben so gern in ein Blumenbeet schlagen, als durch einen beginnenden Walzer schreien: „Packt Euch aus dem Hause!" — Dazu haben sich dann schon immer lächelnde Kinder umhergestellt, aus allen Häusern, wohin das Klingen reichen konnte, ganz andere Kinder, als die oben erwähnten Bedientennaturen, und bewähren durch ihre hoffenden Engelsmienen: die Musikanten haben Recht.

Etwas schlimmer sieht es freilich oftmals mit dem sogenannten „Musik machen" in eleganten Zirkeln aus, aber auch dort, — keine Saiten-, Flöten- und Stimmenklänge sind ohne göttlichen Hauch, und alle besser, als das mögliche Gerede, welchem sie doch immer einigermaßen den Paß abschneiden.

Und, Kreisler, was du nun vollends von der Lust sagst, welche Vater und Mutter in der stillen Haushaltung am Klavierklimpern und Gesangesstümpern ihrer Kindlein empfinden, — ich sage dir, Johannes, da lautet wahr und wahrhaftig ein wenig Engelsharmonie daraus hervor, allen unreinen Erdentönen zum Trotz.

Ich habe wohl mehr geschrieben, als ich sollte, und möchte mich nun gern auf die vorhin angefangene sittliche Weise empfehlen. Das geht aber nicht. So nimm denn fürlieb, Johannes, und Gott segne dich und segne mich, und entfalte gnädigst aus uns beiden, was er in uns gelegt hat, zu seinem Preis und unserer Nebenmenschen Lust!

Der einsame Wallborn.

2. Brief des Kapellmeisters Kreisler an den Baron Wallborn.

Ew. Hoch- und Wohlgeboren muß ich nur gleich, nachdem ich aus dem Komödienhause in meinem Stübchen angelangt und mit vieler Mühe Licht angeschlagen, recht ausführlich schreiben. Nehmen Ew. Hoch- und Wohlgeboren es aber doch ja nicht übel, wenn ich mich sehr musikalisch ausdrücken sollte, denn Sie wissen es ja wohl schon, daß die Leute behaupten, die Musik, die sonst in meinem Innern verschlossen, sei zu mächtig und stark herausgegangen, und habe mich so umsponnen und eingepuppt, daß ich nicht mehr heraus könne, und alles, alles sich mir wie Musik gestalte — und die Leute mögen wirklich recht haben. Doch, wie es nun auch gehen mag, ich muß an Ew. Hoch- und Wohlgeboren schreiben, denn wie soll ich anders die Last, die sich schwer und drückend auf meine Brust gelegt, in dem Augenblick als die Gardine fiel, und Ew. Hoch- und Wohlgeboren auf unbegreifliche Weise verschwunden waren, los werden.

Wie viel hatte ich noch zu sagen, unaufgelöste Dissonanzen schrien recht widrig in mein Inneres hinein, aber eben als all die schlangenzüngigen Septimen herabschweben wollten in eine ganz lichte Welt freundlicher Terzen, da waren Ew. Hoch- und Wohlgeboren fort — fort — und die Schlangenzungen stachen und stachelten mich sehr! Ew. Hoch- und Wohlgeboren, den ich jetzt mit all jenen freundlichen Terzen ansingen will, sind doch kein anderer, als der Baron Wallborn, den ich längst so in meinem Innern getragen, daß es mir, wenn alle meine Melodien sich wie er gestalteten und nun keck und gewaltig hervorströmten, oft schien: ich sei ja eben er selbst. — Als heute im Theater eine kräftige jugendliche Gestalt in Uniform, das klirrende Schwert an der Seite, recht mannlich und ritterhaft auf mich zutrat, da ging es so fremd und doch so bekannt durch mein Inneres, und ich wußte selbst nicht, welcher sonderbare Accordwechsel sich zu regen und immer höher und höher anzuschwellen anfing. Doch der junge Ritter gesellte sich immer mehr und mehr zu mir, und in seinem Auge ging mir eine herrliche Welt, ein ganzes Eldorado süßer wonnevoller Träume auf — der wilde Accordwechsel zerfloß in zarte Engelshar-

monien, die gar wunderbarlich von dem Sein und Leben des Dichters sprachen, und nun wurde mir, da ich, wie Ew. Hoch- und Wohlgeboren versichert sein können, ein tüchtiger Praktikus in der Musik bin, die Tonart, aus der das Ganze ging, gleich klar. Ich meine nämlich, daß ich in dem jungen Ritter gleich Ew. Hoch- und Wohlgeboren den Baron Wallborn erkannte. — Als ich einige Ausweichungen versuchte, und als meine innere Musik lustig und sich recht kindisch und kindlich freuend in allerlei munteren Melodien, ergötzlichen Murkis und Walzern hervorströmte, da fielen Ew. Hoch- und Wohlgeboren überall in Takt und Tonart so richtig ein, daß ich gar keinen Zweifel hege, wie Sie mich auch als den Kapellmeister Johannes Kreisler erkannt und sich nicht an den Spuk gekehrt haben werden, den heute Abend der Geist Droll nebst einigen seiner Konsorten mit mir trieb. — In solch eigner Lage, wenn ich nämlich in den Kreis irgend eines Spuks geraten, pflege ich, wie ich wohl weiß, einige besondere Gesichter zu schneiden, auch hatte ich gerade ein Kleid an, das ich einst im höchsten Unmut über ein mißlungenes Trio gekauft, und dessen Farbe in Cis moll geht, weshalb ich zu einiger Beruhigung der Beschauer einen Kragen aus E dur-Farbe darauf setzen lassen, Ew. Hoch- und Wohlgeboren wird das doch wohl nicht irritiert haben. — Zudem hatte man mich auch ja heute Abend anders vorgezeichnet; ich hieß nämlich Doktor Schulz aus Rathenow, weil ich nur unter dieser Vorzeichnung dicht am Flügel stehend den Gesang zweier Schwestern anhören durfte — zwei im Wettgesang kämpfende Nachtigallen, aus deren tiefster Brust hell und glänzend die herrlichsten Töne auffunkelten. — Sie scheuten des Kreislers tollen Spleen, aber der Doktor Schulz war in dem musikalischen Eden, das ihm die Schwestern erschlossen, mild und weich und voll Entzücken, und die Schwestern waren versöhnt mit dem Kreisler, als in ihn sich der Doktor Schulz plötzlich umgestaltete. — Ach, Baron Wallborn, auch Ihnen bin ich wohl, vom Heiligsten sprechend, was in mir glüht, zu hart, zu zornig erschienen! Ach, Baron Wallborn, — auch nach meiner Krone griffen feindselige Hände, auch mir zerrann in Nebel die himmlische Gestalt, die in mein tiefstes Innerstes gedrungen, die geheimsten Herzensfasern des Lebens erfassend. — Namenloser Schmerz zerschnitt meine Brust, und jeder wehmutsvolle Seufzer

der ewig dürstenden Sehnsucht wurde zum tobenden Schmerz des Zorns, den die entsetzliche Qual entflammt hatte. — Aber, Baron Wallborn! glaubst Du nicht auch selbst, daß die von dämonischen Krallen zerrissene blutende Brust auch jedes Tröpfchen lindernden Balsams stärker und wohlthätiger fühlt? — Du weißt, Baron Wallborn, daß ich mehrenteils über das Musiktreiben des Pöbels zornig und toll wurde, aber ich kann es Dir sagen, daß wenn ich oft von heillosen Bravour-Arien, Konzerten und Sonaten ordentlich zerschlagen und zerwalkt worden, oft eine kleine unbedeutende Melodie, von mittelmäßiger Stimme gesungen, oder unsicher und stümperhaft gespielt, aber treulich und gut gemeint und recht aus dem Innern heraus empfunden, mich tröstete und heilte. Begegnest Du daher, Baron Wallborn! solchen Tönen und Melodien auf Deinem Wege, oder siehst Du sie, wenn Du zu Deiner Wolke aufschwebst, unter Dir, wie sie in frommer Sehnsucht nach Dir aufblicken, so sage ihnen, du wolltest sie wie Kindlein hegen und pflegen, und Du wärst kein anderer, als der Kapellmeister Johannes Kreisler. — Denn sieh, Baron Wallborn! ich verspreche es Dir hiermit heilig, daß ich dann Du sein will, und ebenso voll Liebe, Milde und Frömmigkeit, wie Du. Ach, ich bin es ja wohl ohnedem! — Manches liegt bloß an dem Spuk, den oft meine eignen Noten treiben; die werden oft lebendig und springen wie kleine schwarze vielgeschwänzte Teufelchen empor aus den weißen Blättern — sie reißen mich fort im wilden unsinnigen Dreher, und ich mache ganz ungemeine Bocksprünge und schneide unziemliche Gesichter, aber ein einziger Ton, aus heiliger Glut seinen Strahl schießend, löst diesen Wirrwarr, und ich bin fromm und gut und geduldig. — Du siehst, Baron Wallborn, daß das Alles wahrhafte Terzen sind, die alle in Septimen verschweben; und damit Du diese Terzen recht deutlich vernehmen möchtest, deshalb schrieb ich Dir! —

Gott gebe, daß, so wie wir uns schon seit langer Zeit im Geiste gekannt und geschaut, wir auch noch oft wie heute Abend leiblich zusammentreffen mögen, denn Deine Blicke, Baron Wallborn! fallen recht in mein Innerstes, und oft sind ja die Blicke selbst herrliche Worte, die mir wie eigene in tiefer Brust erglühte Melodien tönen. Doch treffen werde ich Dich noch oft, da ich morgen eine große Reise nach

der Welt antreten werde und daher schon neue Stiefeln angezogen. —

Glaubst Du nicht, Baron Wallborn! daß oft Dein Wort meine Melodie und meine Melodie Dein Wort sein könnte? — Ich habe in diesem Augenblick zu einem schönen Liede die Noten aufgeschrieben, dessen Worte Du früher setztest, unerachtet es mir so ist, als hätte in demselben Augenblick, da das Lied in Deinem Innern aufging, auch in mir die Melodie sich entzünden müssen. — Zuweilen kommt es mir vor, als sei das Lied eine ganze Oper! — Ja! — Gott gebe, daß ich Dich, Du freundlicher, milder Ritter, bald wieder mit meinen leiblichen Augen so schauen möge, wie Du stets vor meinen geistigen lebendig stehst und gehst. Gott segne Dich und erleuchte die Menschen, daß sie Dich genugsam erkennen mögen in Deinem herrlichen Thun und Treiben. Dies sei der heitere beruhigende Schlußaccord in der Tonika.

Johannes Kreisler,
Kapellmeister, wie auch verrückter
Musikus par excellence.

---

3. Kreislers musikalisch-poetischer Klub.*)

Alle Uhren, selbst die trägsten, hatten schon acht geschlagen, die Lichter waren angezündet, der Flügel stand geöffnet, und des Hauswirts Tochter, die den kleinen Dienst bei dem Kreisler besorgte, hatte schon zweimal ihm verkündet, daß das Theewasser übermäßig koche. Endlich klopfte es an die Thür, und der treue Freund trat mit dem Bedächtigen herein. Ihnen folgten bald der Unzufriedene, der Joviale und der Gleichgiltige. Der Klub war beisammen, und Kreisler schickte sich an, wie gewöhnlich, durch eine symphoniemäßige Phantasie alles in Ton und Takt zu richten, ja wohl sämtliche Klubbisten, die einen gar musikalischen Geist in sich hegten, so viel nötig, aus dem staubigen Kehricht, in dem sie den Tag über herumzutreten ge-

*) Eine musikalisch-poetische Phantasie, zu welcher wohl die einleitende Symphonie zu Tiecks verkehrter Welt Anregung gegeben hat.

nötigt gewesen, einige Klafter höher hinauf in reinere Luft zu erheben. Der Bedächtige sah sehr ernsthaft, beinahe tiefsinnig aus und sprach: „Wie übel wurde doch neulich Euer Spiel, lieber Kreisler! durch den stockenden Hammer unterbrochen, habt Ihr denselben reparieren lassen?“ — „Ich denke, ja!“ erwiederte Kreisler. „Davon müssen wir uns überzeugen,“ fuhr der Bedächtige fort, und damit steckte er ausdrücklich das Licht an, welches sich auf dem breiten Schreibeleuchter befand, und forschte, ihn über die Saiten haltend, sehr bedächtig nach dem invaliden Hammer. Da fiel aber die schwere auf dem Leuchter liegende Lichtscheere herab, und im grellen Ton aufrauschend sprangen zwölf bis fünfzehn Saiten. Der Bedächtige sagte bloß: „Ei, seht doch!“ Kreisler verzog das Gesicht, als wenn man in eine Citrone beißt. „Teufel, Teufel!“ schrie der Unzufriedene, gerade heute habe ich mich so auf Kreislers Phantasie gefreut — gerade heute! — in meinem ganzen Leben bin ich nicht so auf Musik erpicht gewesen.“ „Im Grunde,“ fiel der Gleichgiltige ein, „liegt so sehr viel nicht daran, ob wir mit Musik anfangen oder nicht.“ Der treue Freund meinte: Schade sei es allerdings, daß Kreisler nun nicht spielen könne, allein man müsse dadurch sich nicht außer Fassung bringen lassen. „Spaß werden wir ohnehin genug haben,“ sagte der Joviale, nicht ohne eine gewisse Bedeutung in seine Worte zu legen. „Und ich will doch phantasieren,“ rief Kreisler, „im Baß ist alles ganz geblieben, und das soll mir genug sein.“ —

Nun setzte Kreisler sein kleines rotes Mützchen auf, zog seinen chinesischen Schlafrock an und begab sich ans Instrument. Die Klubbisten mußten Platz nehmen auf dem Sopha und auf den Stühlen, und der treue Freund löschte auf Kreislers Geheiß sämtliche Lichter aus, so daß man sich in dicker schwarzer Finsternis befand. Kreisler griff nun pianissimo mit gehobenen Dämpfern im Baß den vollen Asdur-Accord. So wie die Töne versäuselten, sprach er:

Was rauscht denn so wunderbar, so seltsam um mich her? — Unsichtbare Fittige wehen auf und nieder — ich schwimme im duftigen Äther. — Aber der Duft erglänzt in flammenden, geheimnisvoll verschlungenen Kreisen. Holde Geister sind es, die die goldnen Flügel regen in überschwenglich herrlichen Klängen und Accorden.

As moll-Accord (mezzo forte).

Ach! — sie tragen mich ins Land der ewigen Sehnsucht, aber wie sie mich erfassen, erwacht der Schmerz und will aus der Brust entfliehen, indem er sie gewaltsam zerreißt.

E dur-Sexten-Accord (ancora più forte).

Halt dich standhaft, mein Herz! — brich nicht berührt von dem sengenden Strahl, der die Brust durchdrang. — Frisch auf, mein wackrer Geist! — rege und hebe dich empor in dem Element, das dich gebar, das deine Heimat ist!

E dur-Terz-Accord (forte).

— Sie haben mir eine herrliche Krone gereicht, aber was in den Diamanten so blitzt und funkelt, das sind die tausend Thränen, die ich vergoß, und in dem Golde gleißen die Flammen, die mich verzehrten. — Mut und Macht — Vertrauen und Stärke dem, der zu herrschen berufen ist im Geisterreich!

A moll (harpeggiando-dolce).

Warum fliehst du, holdes Mädchen? Vermagst du es denn, da dich überall unsichtbare Bande festhalten? Du weißt es nicht zu sagen, nicht zu klagen, was sich so in deine Brust gelegt hat wie ein nagender Schmerz und dich doch mit süßer Lust durchbebt? Aber alles wirst du wissen, wenn ich mit dir rede, mit dir kose in der Geistersprache, die ich zu sprechen vermag nud die du so wohl verstehst!

F dur.

Ha, wie geht das Herz dir auf in Sehnsucht und Liebe, wenn ich dich voll glühendem Entzücken mit Melodien wie mit liebenden Armen umfasse. — Du magst nicht mehr weichen von mir, denn jene geheime Ahnungen, die deine Brust beengten, sind erfüllt. Der Ton sprach wie ein tröstendes Orakel aus meinem Innern zu dir!

B dur (accentuato).

— Welch lustiges Leben in Flur und Wald in holder Frühlingszeit! — Alle Flöten und Schalmeien, die Winters

über in staubigen Winkeln wie zum Tode erstarrt lagen, sind wach geworden, und haben sich auf alle Lieblingsstückchen besonnen, die sie nun lustig trillerieren, gleich den Vögelein in den Lüften.

B dur (mit der kleinen Septime smanioso).

Ein lauer West geht wie ein düsteres Geheimnis dumpf klagend durch den Wald, und wie er vorüber streift, flüstern die Fichten — die Birken untereinander: Warum ist unser Freund so traurig worden? — Horchst du auf ihn, holde Schäferin.

Es dur (forte).

Zieh ihm nach! zieh ihm nach! — Grün ist sein Kleid wie der dunkle Wald — süßer Hörnerklang sein sehnendes Wort! — Hörst du es rauschen hinter den Büschen? Hörst du es tönen? — Hörnerton, voll Lust und Wehmut! — Er ist's — auf! ihm entgegen!

D Terz-Quart Sext-Accord (piano).

Das Leben treibt sein neckendes Spiel auf allerlei Weise. — Warum wünschen — warum hoffen — warum verlangen?

C dur Terz-Accord (fortissimo).

Aber in toller wilder Lust laßt uns über den offenen Gräbern tanzen. — Laßt uns jauchzen — die da unten hören es nicht. — Heisa — Heisa Tanz und Jubel, der Teufel zieht ein mit Pauken und Trompeten!

C moll-Accorde (fortissimo hintereinander fort).

Kennt ihr ihn nicht? — Kennt ihr ihn nicht? — Seht, er greift mit glühender Kralle nach meinem Herzen! — er maskiert sich in allerlei tolle Fratzen — als Freijäger — Konzertmeister — Wurmdoktor — ricco mercante — er schmeißt mir Lichtscheeren in die Saiten, damit ich nur nicht spielen soll! — Kreisler — Kreisler! raffe dich auf! Siehst du es lauern, das bleiche Gespenst mit den rot funkelnden Augen — die krallichten Knochenfäuste aus dem zerrissenen Mantel nach dir ausstreckend? — die Strohkrone auf dem kahlen glatten Schädel schüttelnd! — Es ist der Wahnsinn — Johannes, halte dich tapfer. — Toller, toller Lebensspuk, was rüttelst du mich so in deinen

Kreisen? Kann ich dir nicht entfliehen? — Kein Stäubchen im Universum, auf das ich, zur Mücke verschrumpft, vor dir, grausiger Quälgeist, mich retten könnte? — Laß ab von mir! — ich will artig sein! ich will glauben, der Teufel sei ein Galanthuomo von den feinsten Sitten! — hony soit qui mal y pense — ich verfluche den Gesang, die Musik — ich lecke dir die Füße wie der trunkne Kaliban — nur erlöse mich von der Qual — hei, hei, Verruchter, du hast mir alle Blumen zertreten — in schauerlicher Wüste grünt kein Halm mehr — tot — tot — tot. —

Hier knisterte ein kleines Flämmchen auf — der treue Freund hatte schnell ein chemisches Feuerzeug hervorgezogen und zündete beide Lichter an, um so dem Kreisler alles weitere Phantasieren abzuschneiden, denn er wußte wohl, daß Kreisler sich nun gerade auf einem Punkt befand, von dem er sich gewöhnlich in einen düstern Abgrund hoffnungsloser Klagen stürzte. In dem Augenblick brachte auch die Wirtstochter den dampfenden Thee herein. Kreisler sprang vom Flügel auf. — „Was soll denn das nun alles," sprach der Unzufriedene, „ein gescheidtes Allegro von Haydn ist mir lieber als all der tolle Schnickschnack." — „Aber nicht ganz übel war es doch," fiel der Gleichgiltige ein. „Nur zu düster, viel zu düster," nahm der Joviale das Wort*), „es thut Not, unser Gespräch heute ins Lustige, Luftige hinauszutreiben." — Die Klubbisten bemühten sich, den Rat des Jovialen zu befolgen, aber wie ein fernes dumpfes Echo tönten Kreislers schauerliche Accorde — seine entsetzlichen Worte nach, und erhielten die gespannte Stimmung, in die Kreisler alle versetzt hatte. Der Unzufriedene, in der That höchst unzufrieden mit dem Abend, den, wie er sich ausdrückte, Kreislers thörichte Phantasie verdarb, brach auf mit dem Bedächtigen. Ihnen folgte der Joviale, und nur der riesende Enthusiast und treue Freund (beide sind, wie es hier

---

*) Der hier in der ersten Auflage von S. 150—277 eingeschaltete erste Akt eines phantastischen Schauspiels: „Prinzessin Blandina. Ein romantisches Spiel in drei Aufzügen," nach Hoffm. eigenem Geständnis sein „schwächstes Produkt," ist bereits in der zweiten Auflage von dem Verf. selbst weggelassen. Vergl. Z. Funck, Erinnerungen aus meinem Leben in biographischen Denksteinen rc. Leipzig, 1836. Bd. I. S. 118 und 126.

ausdrücklich bemerkt wird, in einer Person vereinigt) blieb noch bei dem Kreisler zurück. Dieser saß schweigend mit verschränkten Armen auf dem Sofa. „Ich weiß nicht," sprach der treue Freund, „wie du mir heute vorkommst, Kreisler! — du bist so aufgeregt, und doch ohne allen Humor, gar nicht so wie sonst!" — „Ach, Freund!" erwiderte Kreisler, „ein düstrer Wolkenschatten geht über mein Leben hin! — Glaubst du nicht, daß es einer armen unschuldigen Melodie, welche keinen — keinen Platz auf der Erde begehrt, vergönnt sein dürfte, frei und harmlos durch den weiten Himmelsraum zu ziehen? — Ei, ich möchte nur gleich auf meinem chinesischen Schlafrock wie auf einem Mephistophelesmantel hinausfahren durch jenes Fenster dort!" — „Als harmlose Melodie?" fiel der treue Freund lächelnd ein. „Oder als basso ostinato, wenn du lieber willst," erwiderte Kreisler, „aber fort muß ich bald auf irgend eine Weise." Es geschah auch bald, wie er gesprochen.

4. Nachricht von einem gebildeten jungen Mann.*)

Es ist herzerhebend, wenn man gewahr wird, wie die Kultur immer mehr um sich greift; ja, wie selbst aus Geschlechtern, denen sonst die höhere Bildung verschlossen, sich Talente zu einer seltenen Höhe aufschwingen. In dem Hause des geheimen Kommerzienrats R. lernte ich einen jungen Mann kennen, der mit den außerordentlichsten Gaben eine liebenswürdige Bonhommie verbindet. Als ich einst zufällig von dem fortdauernden Briefwechsel sprach, den ich mit meinem Freunde Charles Ewson in Philadelphia unterhalte, übergab er mir voll Zutrauen einen offenen Brief, den er an seine Freundin geschrieben hatte, zur Bestellung. — Der Brief ist abgesendet: aber mußte ich nicht, liebenswürdiger Jüngling, dein Schreiben abschriftlich, als ein Denkmal deiner hohen Weisheit und Tugend, deines echten Kunstgefühls bewahren? — Nicht verhehlen kann ich, daß der seltene junge Mann seiner Geburt und ursprünglichen Profession nach eigentlich — ein Affe ist, der im Hause des Kommerzienrats sprechen, lesen, schreiben, musicieren ꝛc.

*) Allg. musikal. Ztg. 1814.

lernte; kurz, es in der Kultur so weit brachte, daß er seiner Kunst und Wissenschaft, sowie der Anmut seiner Sitten wegen, sich eine Menge Freunde erwarb und in allen geistreichen Zirkeln gern gesehen wird. Bis auf Kleinigkeiten, z. B. daß er bei den Thés dansants in den Hops-Angloisen zuweilen etwas sonderbare Sprünge ausführt, daß er ohne gewisse innere Bewegungen nicht wohl mit Nüssen klappern hören kann, sowie (doch dies mag ihm vielleicht nur der Neid, der alle Genies verfolgt, nachsagen) daß er, der Handschuhe unerachtet, die Damen beim Handkuß etwas Weniges kratzt, merkt man auch nicht das mindeste von seiner exotischen Herkunft, und alle die kleinen Schelmereien, die er sonst in jüngeren Jahren ausübte, wie z. B. wenn er den ins Haus Eintretenden schnell die Hüte vom Kopfe riß und hinter ein Zuckerfaß sprang, sind jetzt zu geistreichen Bonmots geworden, welche mit jauchzendem Beifall beklatscht werden. — Hier ist der merkwürdige Brief, in dem sich Milos schöne Seele und herrliche Bildung ganz ausspricht.

Schreiben Milos, eines gebildeten Affen, an seine Freundin Pipi, in Nord-Amerika.

Mit einer Art von Entsetzen denke ich noch an die unglückselige Zeit, als ich Dir, geliebte Freundin, die zärtlichsten Gesinnungen meines Herzens nicht anders, als durch unschickliche, jedem Gebildeten unverständliche Laute auszudrücken vermochte. Wie konnte doch das mißtönende, weinerliche: Ä, Ä! das ich damals, wiewohl von manchem zärtlichen Blick begleitet, ausstieß, nur im mindesten das tiefe, innige Gefühl, das sich in meiner männlichen, wohlbehaarten Brust regte, andeuten? Und selbst meine Liebkosungen, die Du, kleine süße Freundin, damals mit stiller Ergebung dulden mußtest, waren so unbehilflich, daß ich jetzt, da ich es in dem Punkt dem besten primo amoroso gleichthue, und à la Duport die Hand küsse, rot darüber werden könnte, wenn nicht ein gewisser robuster Teint, der mir eigen, dergleichen verhinderte. Unerachtet des Glücks der höchsten inneren Selbstzufriedenheit, die jene unter den Menschen erhaltene Bildung in mir erzeugt hat, giebt es dennoch Stunden, in denen ich mich recht abhärme, wiewohl ich

weiß, daß dergleichen Anwandlungen, ganz dem sittlichen Charakter, den man durch die Kultur erwirbt, zuwider, noch aus dem rohen Zustande herrühren, der mich in einer Klasse von Wesen festhielt, die ich jetzt unbeschreiblich verachte. Ich bin nämlich dann thöricht genug, an unsere armen Verwandten zu denken, die noch in den weiten, unkultivierten Wäldern auf den Bäumen herumhüpfen, sich von rohen, nicht erst durch Kunst schmackhaft gewordenen Früchten nähren, und vorzüglich abends gewisse Hymnen anstimmen, in denen kein Ton richtig, und an irgend einen Takt, sei es auch der neuerfundene $^7/_8$ oder $^{13}/_4$ Takt, gar nicht zu denken ist. An diese Armen, die mich doch eigentlich gar nichts mehr angehen, denke ich dann und erwehre mich kaum eines tiefen Mitleids mit ihnen. Vorzüglich liegt mir noch zuweilen unser alter Onkel (nach meinen Erinnerungen muß es ein Onkel von mütterlicher Seite gewesen sein) im Sinn, der uns nach seiner dummen Weise erzog, und alles nur Mögliche anwandte, uns von allem, was menschlich, entfernt zu halten. Er war ein ernster Mann, der niemals Stiefeln anziehen wollte, und ich höre noch sein warnendes, ängstliches Geschrei, als ich mit lüsternem Verlangen die schönen, neuen Klappstiefeln anblickte, die der schlaue Jäger unter dem Baum stehen lassen, auf dem ich gerade mit vielem Appetit eine Kokosnuß verzehrte. Ich sah noch in der Entfernung den Jäger gehen, dem die, den zurückgelassenen ganz ähnlichen, Klappstiefeln herrlich standen. Der ganze Mann erhielt eben nur durch die wohlgewichsten Stiefeln für mich so etwas Grandioses und Imposantes — nein, ich konnte nicht widerstehen; der Gedanke, ebenso stolz, wie jener, in neuen Stiefeln einherzugehen, bemächtigte sich meines ganzen Wesens; und war es nicht schon ein Beweis der herrlichen Anlagen zur Wissenschaft und Kunst, die in mir nur geweckt werden durften, daß ich, vom Baum herabgesprungen, leicht und gewandt, als hätte ich zeitlebens Stiefeln getragen, mit den stählernen Stiefelanziehern den schlanken Beinen die ungewohnte Bekleidung anzuzwängen wußte? Daß ich freilich nachher nicht laufen konnte, daß der Jäger nun auf mich zuschritt, mich ohne weiteres beim Kragen nahm und fortschleppte, daß der alte Onkel erbärmlich schrie und uns Kokosnüsse nachwarf, wovon mich eine recht hart ans hintere linke Ohr traf, wider den Willen des bösen Alten aber viel-

leicht herrliche, neue Organe zur Reife gebracht hat: Alles dieses weißt Du, Holde, da Du selbst ja heulend und jammernd deinem Geliebten nachliefest und so auch freiwillig dich in die Gefangenschaft begabst. — Was sage ich Gefangenschaft! Hat diese Gefangenschaft uns nicht die größte Freiheit gegeben? Ist etwas herrlicher, als die Ausbildung des Geistes, die uns unter den Menschen geworden? — Ich zweifle nämlich nicht, daß du, liebe Pipi, bei deiner angebornen Lebhaftigkeit, bei Deiner Fassungsgabe, Dich auch etwas Weniges auf die Künste und Wissenschaften gelegt haben wirst, und in diesem Vertrauen unterscheide ich dich auch ganz von den bösen Verwandten in den Wäldern. Ha! unter ihnen herrscht noch Sittenlosigkeit und Barbarei, ihre Augen sind trocken und sie sind gänzlich ohne Tiefe des Gemüts! Freilich kann ich wohl voraussetzen, daß Du in der Bildung nicht so weit vorgeschritten sein wirst, als ich, denn ich bin nunmehr, wie man zu sagen pflegt, ein gemachter Mann; ich weiß durchaus alles, bin daher ebenso gut wie ein Orakel, und herrsche im Reich der Wissenschaft und Kunst hier unumschränkt. Du wirst gewiß glauben, süße Kleine, daß es mich unendlich viel Mühe gekostet habe, auf diese hohe Stufe der Kultur zu gelangen, im Gegenteil kann ich Dich versichern, daß mir nichts in der Welt leichter geworden, als das; ja, ich lache oft darüber, daß in meiner frühen Jugend mir die verdammten Springübungen von einem Baum zum andern manchen Schweißtropfen ausgepreßt, welches ich bei dem Gelehrt- und Weisewerden nie verspürt habe. Das hat sich vielmehr so ganz leicht von selbst gefunden, und es war beinahe schwerer, zur Erkenntnis zu gelangen, ich säße nun wirklich schon auf der obersten Stufe, als hinaufzuklettern. Dank sei es meinem herrlichen Ingenio und dem glücklichen Wurf des Onkels! — Du mußt nämlich wissen, liebe Pipi, daß die geistigen Anlagen und Talente wie Beulen am Kopfe liegen und mit Händen zu greifen sind; mein Hinterhaupt fühlt sich an, wie ein Beutel mit Kokosnüssen, und jenem Wurf ist vielleicht noch manches Beulchen und mit ihm ein Talentchen entsprossen. Ich hab' es in der That recht dick hinter den Ohren! Jener Nachahmungstrieb, der unserm Geschlecht eigen, und der ganz ungerechterweise von den Menschen so oft belacht wird, ist nichts weiter, als der unwiderstehliche Drang, nicht sowohl

Kultur zu erlangen, als die uns schon innewohnende zu zeigen. Dasselbe Princip ist bei den Menschen längst angenommen, und die wahrhaft Weisen, denen ich immer nachgestrebt, machen es in folgender Art. Es verfertigt irgend jemand etwas, sei es ein Kunstwerk oder sonst; alles ruft: das ist vortrefflich; gleich macht der Weise, von innerm Beruf beseelt, es nach. Zwar wird etwas anderes daraus; aber er sagt: So ist es eigentlich recht, und jenes Werk, das ihr für vortrefflich hieltet, gab mir nur den Sporn, das wahrhaft Vortreffliche ans Tageslicht zu fördern, das ich längst in mir trug. Es ist ungefähr so, liebe Pipi, als wenn einer unserer Mitbrüder sich beim Rasieren zwar in die Nase schneidet, dadurch aber dem Stutzbart einen gewissen originellen Schwung giebt, den der Mann, dem er es absah, niemals erreicht. Eben jener Nachahmungstrieb, der mir von jeher ganz besonders eigen, brachte mich einem Professor der Ästhetik, dem liebenswürdigsten Mann von der Welt, näher, von dem ich nachher die ersten Aufklärungen über mich selbst erhielt und der mir auch das Sprechen beibrachte. Noch ehe ich dieses Talent ausgebildet, war ich oft in auserlesener Gesellschaft witziger, geistreicher Menschen. Ich hatte ihre Mienen und Gebärden genau abgesehen, die ich geschickt nachzuahmen wußte; dies und meine anständige Kleidung, mit der mich mein damaliger Principal versehen, öffnete mir nicht allein jederzeit die Thür, sondern ich galt allgemein für einen jungen Mann von feinem Weltton. Wie sehnlich wünschte ich sprechen zu können; aber im Herzen dachte ich: O Himmel, wenn du nun auch sprechen kannst, wo sollst du all' die tausend Einfälle und Gedanken hernehmen, die denen da von den Lippen strömen? Wie sollst du es anfangen, von den tausend Dingen zu sprechen, die du kaum dem Namen nach kennst? Wie sollst du über Werke der Wissenschaft und Kunst so bestimmt urteilen, wie jene da, ohne in diesem Gebiete einheimisch zu sein? — Sowie ich nur einige Worte zusammenhängend herausbringen konnte, eröffnete ich meinem lieben Lehrer, dem Professor der Ästhetik, meine Zweifel und Bedenken; der lachte mir aber ins Gesicht und sprach: „Was glauben Sie denn, lieber Monsieur Milo? Sprechen, sprechen, sprechen müssen Sie lernen, alles Übrige findet sich von selbst. Geläufig, gewandt, geschickt sprechen, das ist das ganze Geheimnis. Sie werden selbst er-

staunen, wie Ihnen im Sprechen die Gedanken kommen, wie Ihnen die Weisheit aufgeht, wie die göttliche Suada Sie in alle Tiefen der Wissenschaft und Kunst hineinführt, daß Sie ordentlich in Irrgängen zu wandeln glauben. Oft werden Sie sich selbst nicht verstehen: dann befinden Sie sich aber gerade in der wahren Begeisterung, die das Sprechen hervorbringt. Einige leichte Lektüre kann Ihnen übrigens wohl nützlich sein, und zur Hilfe merken Sie sich einige angenehme Phrasen, die überall vorteilhaft eingestreut werden und gleichsam zum Refrain dienen können. Reden Sie viel von den Tendenzen des Zeitalters — wie sich das und jenes rein ausspreche — von Tiefe des Gemüts — von gemütvoll und gemütlos ꝛc." — O meine Pipi, wie hatte der Mann recht! wie kam mir mit der Fertigkeit des Sprechens die Weisheit! — Mein glückliches Mienenspiel gab meinen Worten Gewicht, und in dem Spiegel habe ich gesehen, wie schön meine von Natur etwas gerunzelte Stirn sich ausnimmt, wenn ich diesem oder jenem Dichter, den ich nicht verstehe, weshalb er denn unmöglich was taugen kann, Tiefe des Gemüts rein abspreche. Überhaupt ist die innere Überzeugung der höchsten Kultur der Richterstuhl, dem ich bequem jedes Werk der Wissenschaft und Kunst unterwerfe, und das Urteil infallibel, weil es aus dem Innern von selbst, wie ein Orakel, entsprießt. — Mit der Kunst habe ich mich vielfach beschäftigt — etwas Malerei, Bildhauerkunst, mitunter Modellieren — Dich, süße Kleine, formte ich als Diana nach der Antike; — aber all den Krimskrams hatte ich bald satt; nur die Musik zog mich vor allen Dingen an, weil sie Gelegenheit giebt, so eine ganze Menge Menschen, mir nichts, dir nichts, in Erstaunen und Bewunderung zu setzen, und schon meiner natürlichen Organisation wegen wurde bald das Fortepiano mein Lieblingsinstrument. Du kennst, meine Süße, die etwas länglichen Finger, welche mir die Natur verliehen; mit denen spanne ich nun Quartdecimen, ja zwei Oktaven, und dies, nebst einer enormen Fertigkeit, die Finger zu bewegen, und zu rühren, ist das ganze Geheimnis des Fortepianospiels. Thränen der Freude hat der Musikmeister über die herrlichen, natürlichen Anlagen seines Scholaren vergossen, denn in kurzer Zeit habe ich es so weit gebracht, daß ich mit beiden Händen in zwei und dreißig, — vier und sechzig, ein hundert und acht und zwanzig

— Teilen ohne Anstoß auf und ablaufe, mit allen Fingern gleich gute Triller schlage, drei, vier Oktaven herauf und herabspringe, wie ehemals von einem Baum zum andern, und bin hiernach der größte Virtuos, den es geben kann. Mir sind alle vorhandenen Flügelkompositionen nicht schwer genug; ich komponiere mir daher meine Sonaten und Konzerte selbst; in letztern muß jedoch der Musikmeister die Tutti machen: denn wer kann sich mit den vielen Instrumenten und dem unnützen Zeuge überhaupt befassen! Die Tutti der Konzerte sind ja ohnedies nur notwendige Übel, und nur gleichsam Pausen, in denen sich der Solospieler erholt und zu neuen Sprüngen rüstet. — Nächstdem habe ich mich schon mit einem Instrumentenmacher besprochen, wegen eines Fortepiano von neun bis zehn Oktaven: denn kann sich wohl das Genie beschränken auf den elenden Umfang von erbärmlichen sieben Oktaven? Außer den gewöhnlichen Zügen, der türkischen Trommel und Becken, soll er noch einen Trompetenzug, sowie ein Flageolettregister, das, so viel möglich, das Gewitscher der Vögel nachahmt, anbringen. Du wirst gewahr, liebe Pipi, auf welche sublimen Gedanken ein Mann von Geschmack und Bildung gerät! — Nachdem ich mehrere Sänger großen Beifall einernten gehört, wandelte mich auch eine unbeschreibliche Lust an, ebenfalls zu singen, nur schien es mir leider, als habe mir die Natur jedes Organ dazu schlechterdings versagt; doch konnte ich nicht unterlassen, einem berühmten Sänger, der mein intimster Freund geworden, meinen Wunsch zu eröffnen, und zugleich mein Leid, wegen der Stimme, zu klagen. Dieser schloß mich aber in die Arme und rief voll Enthusiasmns: „Glückseliger Monsieur, Sie sind bei Ihren musikalischen Fähigkeiten und der Geschmeidigkeit Ihres Organs, die ich längst bemerkt, zum großen Sänger geboren; denn die größte Schwierigkeit ist bereits überwunden. Nichts ist nämlich der wahren Singknnst so sehr entgegen, als eine gute, natürliche Stimme, und es kostet nicht wenig Mühe bei jungen Scholaren, die wirklich Singstimme haben, diese Schwierigkeit aus dem Wege zu räumen. Gänzliches Vermeiden aller haltenden Töne, fleißiges Üben der tüchtigsten Rouladen, die den gewöhlichen Umfang der menschlichen Stimme weit übersteigen, und vornehmlich das angestrengte Hervorrufen des Falsets, in dem der wahrhaft künstliche Gesang seinen Sitz hat,

hilft aber gewöhnlich nach einiger Zeit; die robusteste Stimme widersteht selten lange diesen ernsten Bemühungen: aber bei Ihnen, Geehrtester, ist nichts aus dem Wege zu räumen; in kurzer Zeit sind Sie der sublimste Sänger, den es giebt!" — Der Mann hatte recht, nur weniger Übung bedurfte es, um ein herrliches Falset und eine Fertigkeit zu entwickeln, hundert Töne in einem Atem herauszustoßen, was mir denn den ungeteiltesten Beifall der wahren Kenner erwarb, und die armseligen Tenoristen, welche sich auf ihre Bruststimme wunder was zu gute thun, unerachtet sie kaum einen Mordent herausbringen, in Schatten stellte. Mein Maestro lehrte mich gleich anfänglich drei ziemlich lange Manieren, in welchen aber die Quintessenz aller Weisheit des künstlichen Gesanges steckt, so daß man sie bald so, bald anders gewendet, ganz oder stückweise, unzählige Mal wiederbringen, ja, zu dem Grundbaß der verschiedensten Arien, statt der von dem Komponisten intendierten Melodie, nur jene Manieren auf allerlei Weise singen kann. Welcher rauschende Beifall mir schon eben der Ausführung dieser Manieren wegen gezollt worden, meine Süße, kann ich Dir nicht beschreiben, und Du bemerkst überhaupt, wie auch in der Musik das natürliche, mir inwohnende Ingenium mir alles so herzlich leicht machte. — Von meinen Kompositionen habe ich schon gesprochen, aber gerade das liebe Komponieren — muß ich es nicht, um nur meinem Genie ihm würdige Werke zu verschaffen, so überlasse ich es gern den untergeordneten Subjekten, die nun einmal dazu da sind, uns Virtuosen zu dienen, d. h. Werke anzufertigen, in denen wir unsere Virtuosität zeigen können. — Ich muß gestehen, daß es ein eigen Ding mit all' dem Zeuge ist, das die Partitur anfüllt. Die vielen Instrumente, der harmonische Zusammenklang — sie haben ordentliche Regeln darüber; aber für ein Genie, für einen Virtuosen ist das alles viel zu abgeschmackt und langweilig. Nächst dem darf man, um sich von jeder Seite in Respekt zu halten, worin die größte Lebensweisheit besteht, auch nur für einen Komponisten gelten; das ist genug. Hatte ich z. B. in einer Gesellschaft in einer Arie des gerade anwesenden Komponisten recht vielen Beifall eingeerntet, und war man im Begriff, einen Teil dieses Beifalls dem Autor zuzuwenden: so warf ich mit einem gewissen finstern, tiefschauenden

Blick, den ich bei meiner charaktervollen Physiognomie überaus gut zu machen verstehe, ganz leicht hin: „Ja, wahrhaftig, ich muß nun auch meine neue Oper vollenden!“ und diese Äußerung riß alles zu neuer Bewunderung hin, so daß darüber der Komponist, der wirklich vollendet hatte, ganz vergessen wurde. Überhaupt steht es dem Genie wohl an, sich so geltend zu machen, als möglich; und es darf nicht verschweigen, wie ihm alles das, was in der Kunst geschieht, so klein und erbärmlich vorkommt gegen das, was es in allen Teilen derselben und der Wissenschaft produzieren könnte, wenn es nun gerade wollte und die Menschen der Anstrengung wert wären. — Gänzliche Verachtung alles Bestrebens anderer; die Überzeugung, alle die gern schweigen und nur im Stillen schaffen, ohne davon zu sprechen, weit, weit zu übersehen; die höchste Selbstzufriedenheit mit allem, was nun so ohne alle Anstrengung die eigene Kraft hervorruft: das alles sind untrügliche Zeichen des höchstkultivierten Genies, und wohl mir, daß ich alles das täglich, ja stündlich an mir bemerke. — So kannst Du Dir nun, süße Freundin, ganz meinen glücklichen Zustand, den ich der erlangten hohen Bildung verdanke, vorstellen. — Aber kann ich Dir denn nur das mindeste, was mir auf dem Herzen liegt, verschweigen? — Soll ich es Dir, Holde, nicht gestehen, daß noch öfters gewisse Anwandlungen, die mich ganz unversehens überfallen, mich aus dem glücklichen Behagen reißen, das meine Tage versüßt? — O Himmel, wie ist doch die früheste Erziehung so von wichtigem Einfluß auf das ganze Leben! und man sagt wohl mit Recht, daß schwer zu vertreiben sei, was man mit der Muttermilch einsauge! Wie ist mir denn doch mein tolles Herumschwärmen in Bergen und Wäldern so schädlich geworden! Neulich gehe ich, elegant gekleidet, mit mehreren Freunden in dem Park spazieren: plötzlich stehen wir an einem herrlichen, himmelhohen, schlanken Nußbaum; eine unwiderstehliche Begierde raubt mir alle Besinnung — einige tüchtige Sätze, und — ich wiege mich hoch in den Wipfeln der Äste, nach den Nüssen haschend! — Ein Schrei des Erstaunens, den die Gesellschaft ausstieß, begleitete mein Wagestück. Als ich, mich wieder besinnend auf die erhaltene Kultur, die dergleichen Extravagantes nicht erlaubt, hinabkletterte, sprach ein junger Mensch, der mich sehr ehrt: „Ei, lieber Monsieur Milo, wie

sind Sie doch so flink auf den Beinen!" Aber ich schämte mich sehr. — So kann ich auch oft kaum die Lust unterdrücken, meine Geschicklichkeit im Werfen, die mir sonst eigen, zu üben; und kannst Du Dir's denken, holde Kleine, daß mich neulich bei einem Souper jene Lust so sehr übermannte, daß ich schnell einen Apfel dem ganz am anderen Ende des Tisches sitzenden Kommerzienrat, meinem alten Gönner, in die Perücke warf, welches mich beinahe in tausend Ungelegenheiten gestürzt hätte? — Doch hoffe ich, immer mehr und mehr auch von diesen Überbleibseln des ehemaligen rohen Zustandes mich zu reinigen. — Solltest Du in der Kultur noch nicht so weit vorgerückt sein, süße Freundin, um diesen Brief lesen zu können: so mögen Dir die edlen, kräftigen Züge Deines Geliebten eine Aufmunterung, lesen zu lernen, und dann der Inhalt die weisheitsvolle Lehre sein, wie Du es anfangen mußt, um zu der innern Ruhe und Behaglichkeit zu gelangen, die nur die höchste Kultur erzeugt, wie sie aus dem innern Ingenio und dem Umgang mit weisen, gebildeten Menschen entspringt. — Nun tausendmal lebe wohl, süße Freundin!

Zweifle an der Sonne Klarheit,
Zweifle an der Sterne Licht,
Zweifl', ob lügen kann die Wahrheit,
Nur an meiner Liebe nicht!

Dein
Getreuer bis in den Tod!
Milo,
ehemals Affe, jetzt privatisierender
Künstler und Gelehrter.

5. Der Musikfeind.*)

Es ist wohl etwas Herrliches, so durch und durch musikalisch zu sein, daß man, wie mit besonderer Kraft ausgerüstet, die größten musikalischen Massen, die die Meister mit einer unzähligen Menge Noten und Töne der verschiedensten Instrumente aufgebauet, leicht und lustig handhabt, indem man sie,

*) Allg. Mus. Ztg. 1814.

ohne sonderliche Gemütsbewegung, ohne die schmerzhaften Stöße des leidenschaftlichen Entzückens, der herzzerreißenden Wehmut zu spüren, in Sinn und Gedanken aufnimmt. — Wie hoch kann man sich dann auch über die Virtuosität der Spieler im Innern erfreuen; ja, diese Freude, die von innen herausstrebt, recht laut werden lassen, ohne alle Gefahr. An die Glückseligkeit, selbst ein Virtuos zu sein, will ich gar nicht denken; denn noch viel tiefer wird dann mein Schmerz, daß mir aller Sinn für Musik so ganz und gar abgeht, woher denn auch meine unbeschreibliche Unbeholfenheit in der Ausübung dieser herrlichen Kunst, die ich leider von Kindheit auf gezeigt, rühren mag. — Mein Vater war gewiß ein tüchtiger Musikus; er spielte fleißig auf einem großen Flügel oft bis spät in die Nacht hinein, und wenn es einmal ein Konzert in unserm Hause gab, dann spielte er sehr lange Stücke, wozu ihn die andern auf Violinen, Bässen, auch wohl Flöten und Waldhörnern, ganz wenig begleiteten. Wenn solch ein langes Stück endlich heraus war, dann schrien alle sehr und riefen: „Bravo, Bravo! welch ein schönes Konzert! wie fertig, wie rund gespielt!“ und nannten mit Ehrfurcht den Namen Emanuel Bach! — Der Vater*) hatte aber so viel hintereinander gehämmert und gebrauset, daß es mir immer vorkam, als sei das wohl kaum Musik, worunter ich mir so recht ans Herz gehende Melodien dachte, sondern er thue dies nur zum Spaß, und die Andern hätten auch wieder ihren Spaß daran. — Ich war bei solchen Gelegenheiten immer in mein Sonntagsröckchen geknöpft, und mußte auf einem hohen Stuhl neben der Mutter sitzen und zuhören, ohne mich viel zu regen und zu bewegen. Die Zeit wurde mir entsetzlich lang, und ich hätte wohl gar nicht ausdauern können, wenn ich mich nicht an den besondern Grimassen und komischen Bewegungen der Spieler ergötzt hätte. Vorzüglich erinnere ich mich noch eines alten Advokaten, der immer dicht bei meinem Vater die Geige spielte, und von dem sie immer sagten, er wäre ein ganz übertriebener Enthusiast, und die Musik mache ihn halb verrückt, so daß er in der wahnsinnigen Exaltation, zu der ihn Emanuel Bachs, oder Wolfs, oder Bendas Genius hinaufschraube, weder rein greife, noch Takt halte. — Mir steht der

*) Gemeint ist der Onkel. S. Biogr.

Mann noch ganz vor Augen. Er trug einen pflaumfarbenen Rock mit goldbesponnenen Knöpfen, einen kleinen silbernen Degen und eine rötliche, nur wenig gepuderte Perücke, an der hinten ein kleiner runder Haarbeutel hing. Er hatte einen unbeschreiblichen, komischen Ernst in allem, was er begann. Ad opus! pflegte er zu rufen, wenn der Vater die Musikblätter auf die Pulte verteilte. Dann ergriff er mit der rechten Hand die Geige, mit der linken aber die Perücke, die er abnahm und an einen Nagel hing. Nun hob er an, sich immer mehr und mehr übers Blatt beugend, zu arbeiten, daß die roten Augen glänzend heraustraten und Schweißtropfen auf der Stirn standen. Es geschah ihm zuweilen, daß er früher fertig wurde, als die Übrigen, worüber er sich denn nicht wenig wunderte und die Andern ganz böse anschaute. Oft war mir es auch, als brächte er Töne heraus, denen ähnlich, die Nachbars Peter, mit naturhistorischem Sinn die verborgenen musikalischen Talente der Katzen erforschend, unserm Hauskater ablockte, durch schickliches Einklemmen des Schwanzes und sonst: weshalb er zuweilen von dem Vater etwas geprügelt wurde — (nämlich der Peter). — Kurz, der pflaumfarbene Advokat — er hieß Musewius — hielt mich ganz für die Pein des Stillsitzens schadlos, indem ich mich an seinen Grimassen, an seinen komischen Seitensprüngen, ja wohl gar an seinem Quinkelieren höchlich ergötzte. — Einmal machte er doch eine vollkommene Störung in der Musik, so daß mein Vater vom Flügel aufsprang, und alle auf ihn zustürzten, einen bösen Zufall, der ihn ergriffen, befürchtend. Er fing nämlich an, erst etwas Weniges mit dem Kopfe zu schütteln, dann aber, in einem fortsteigenden Crescendo, immer stärker und stärker den Kopf hin und her zu werfen, wozu er gräßlich mit dem Bogen über die Saiten hin und her fuhr, mit der Zunge schnalzte und mit dem Fuß stampfte. Es war aber nichts, als eine kleine feindselige Fliege, die hatte ihn, mit beharrlichem Eigensinn in demselben Kreise bleibend, umsummt, und sich, tausendmal verjagt, immer wieder auf die Nase gesetzt. Das hatte ihn in wilde Verzweiflung gestürzt. — Manchmal geschah es, daß die Schwester meiner Mutter eine Arie sang. Ach, wie freute ich mich immer darauf! Ich liebte sie sehr; sie gab sich viel mit mir ab, und sang mir oft mit ihrer schönen Stimme, die so recht in mein Innerstes

drang, eine Menge herrlicher Lieder vor, die ich so in Sinn und Gedanken trage, daß ich sie noch für mich leise zu singen vermag. — Es war immer etwas Feierliches, wenn meine Tante die Stimmen der Arien von Hasse, oder von Traetta, oder sonst einem Meister, auflegte; der Advokat durfte nicht mitspielen. Schon wenn sie die Einleitung spielten und meine Tante noch nicht angefangen zu singen, klopfte mir das Herz, und ein ganz wunderbares Gefühl von Lust und Wehmut durchdrang mich, so daß ich mich kaum zu fassen wußte. Aber kaum hatte die Tante einen Satz gesungen, so fing ich an bitterlich zu weinen, und wurde unter heftigen Scheltworten meines Vaters zum Saal hinausgebracht. Oft stritt sich mein Vater mit der Tante, weil letztere behauptete, mein Betragen rühre keineswegs davon her, daß mich die Musik auf unangenehme, widrige Weise afficiere, sondern vielmehr von der übergroßen Reizbarkeit meines Gemüts; dagegen mich der Vater geradezu einen dummen Jungen schalt, der aus Unlust heulen müsse, wie ein antimusikalischer Hund. — Einen vorzüglichen Grund, nicht allein mich zu verteidigen, sondern auch sogar mir einen tief verborgenen musikalischen Sinn zuzuschreiben, nahm meine Tante aus dem Umstande her, daß ich oft, wenn der Vater zufällig den Flügel nicht zugeschlossen, mich stundenlang damit ergötzen konnte, allerlei wohlklingende Accorde aufzusuchen und anzuschlagen. Hatte ich nun mit beiden Händen drei, vier, ja wohl sechs Tangenten gefunden, die, auf einmal niedergedrückt, einen gar wunderbaren, lieblichen Zusammenklang hören ließen, dann wurde ich nicht müde, sie anzuschlagen und austönen zu lassen. Ich legte den Kopf seitwärts auf den Deckel des Instruments; ich drückte die Augen zu; ich war in einer andern Welt; aber zuletzt mußte ich wieder bitterlich weinen, ohne zu wissen, ob vor Lust oder vor Schmerz. Meine Tante hatte mich oft belauscht und ihre Freude daran gehabt, wogegen mein Vater darin nur kindische Possen fand. Ueberhaupt schienen sie, so wie über mich, auch rücksichtlich anderer Gegenstände, vorzüglich der Musik, ganz uneins zu sein, indem meine Tante oft an musikalischen Stücken, vorzüglich wenn sie von italienischen Meistern ganz einfach und prunklos komponiert waren, ein großes Wohlgefallen fand; mein Vater aber, der ein heftiger Mann war, dergleichen Musik ein

Dudeldumdei nannte, das den Verstand nie beschäftigen könne. Mein Vater sprach immer vom Verstande, meine Tante immer vom Gefühl. — Endlich setzte sie es doch durch, daß mein Vater mich durch einen alten Kantor, der in den Familienkonzerten gewöhnlich die Viole strich, im Klavierspielen unterrichten ließ. Aber, du lieber Himmel, da zeigte es sich denn bald, daß die Tante mir viel zu viel zugetraut, der Vater dagegen Recht hatte. An Taktgefühl, sowie am Auffassen einer Melodie fehlte es mir, wie der Kantor behauptete, keineswegs; aber meine grenzenlose Unbehülflichkeit verdarb alles. Sollte ich ein Übungsstück für mich exerzieren, und setzte mich mit dem besten Vorsatz, recht fleißig zu sein, an das Klavier: so verfiel ich unwillkürlich bald in jene Spielerei des Accordsuchens, und so kam ich nicht weiter. Mit vieler, unsäglicher Mühe hatte ich mich durch mehrere Tonarten durchgearbeitet, bis zu der verzweifelten, die vier Kreuze vorgezeichnet hat, und, wie ich jetzt noch ganz bestimmt weiß, E dur genannt wird. Über dem Stück stand mit großen Buchstaben: Scherzando Presto, und als der Kantor es mir vorspielte, hatte es so was Hüpfendes, Springendes, das mir sehr mißfiel. Ach, wie viel Thränen, wie viel ermunternde Püffe des unseligen Kantors kostete mich das verdammte Presto! Endlich kam der für mich schreckliche Tag heran, an dem ich dem Vater und den musikalischen Freunden meine erworbenen Kenntnisse producieren, alles, was ich gelernt, vorspielen sollte. Ich konnte alles gut, bis auf das abscheuliche E dur-Presto: da setzte ich mich abends vorher in einer Art von Verzweiflung ans Klavier, um, koste es was es wolle, fehlerfrei jenes Stück einzuspielen. Ich wußte selbst nicht, wie es zuging, daß ich das Stück gerade auf den Tangenten, die denen, welche ich aufschlagen sollte, rechts zunächst lagen, zu spielen versuchte; es gelang mir, das ganze Stück war leichter geworden, und ich verfehlte keine Note, nur auf andern Tangenten, und mir kam es vor, als klänge das Stück sogar viel besser, als so, wie es mir der Kantor vorgespielt hatte. Nun war mir froh und leicht zu Mute; ich setzte mich den andern Tag keck an den Flügel und hämmerte meine Stückchen frisch darauf los, und mein Vater rief einmal über das andere: „das hätte ich nicht gedacht!“ — Als das Scherzo zu Ende war, sagte der Kantor ganz freundlich: „das war die

schwere Tonart Edur!" und mein Vater wandte sich zu einem Freunde, sprechend: „Sehen Sie, wie fertig der Junge das schwere Edur handhabt!" — „Erlauben Sie, Verehrtester"; erwiederte dieser, „das war ja Fdur." — Mit nichten, mit nichten," sagte der Vater. „Ei ja doch," versetzte der Freund, „wir wollen es gleich sehen." Beide traten an den Flügel. „Sehen Sie," rief mein Vater triumphierend, indem er auf die vier Kreuze wies. „Und doch hat der Kleine Fdur gespielt," sagte der Freund. — Ich sollte das Stück wiederholen. Ich that es ganz unbefangen, indem es mir nicht einmal recht deutlich war, worüber sie so ernstlich stritten. Mein Vater sah in die Tasten; kaum hatte ich aber einige Töne gegriffen, als mir des Vaters Hand um die Ohren sauste. „Vertrakter, dummer Junge!" schrie er im höchsten Zorn. Weinend und schreiend lief ich davon, und nun war es mit meinem musikalischen Unterricht auf immer aus. Die Tante meinte zwar, gerade daß es mir möglich geworden, das ganze Stück richtig, nur in einem andern Ton zu spielen, zeige von wahrem musikalischen Talent; allein ich glaube jetzt selbst, daß mein Vater Recht hatte, es aufzugeben, mich auf irgend einem Instrumente unterrichten zu lassen, da meine Unbeholfenheit, die Steifheit und Ungelenkigkeit meiner Finger sich jedem Streben entgegengesetzt haben würde. — Aber eben diese Ungelenkigkeit scheint sich, rücksichtlich der Musik, auch auf mein geistiges Vermögen zu erstrecken. So habe ich nur zu oft bei dem Spiel anerkannter Virtuosen, wenn alles in jauchzende Bewunderung ausbrach, Langeweile, Ekel und Überdruß empfunden, und mich noch dazu, da ich nicht unterlassen konnte, meine Meinung ehrlich herauszusagen, oder vielmehr mein inneres Gefühl deutlich aussprach, dem Gelächter der geschmackvollen, von der Musik begeisterten Menge preisgegeben. Ging es mir nicht noch vor kurzer Zeit ganz so, als ein berühmter Klavierspieler durch die Stadt reiste und sich bei einem meiner Freunde hören ließ? „Heute, Teuerster," sagte mir der Freund, „werden Sie gewiß von Ihrer Musikfeindschaft geheilt; der herrliche Y. wird Sie erheben — entzücken." Ich mußte mich, wider meinen Willen, dicht an das Pianoforte stellen; da fing der Virtuos an, die Töne auf und nieder zu rollen, und erhob ein gewaltiges Gebrause, und als das immer fortdauerte, wurde mir ganz

schwindelig und schlecht zu Mute, aber bald riß etwas anderes meine Aufmerksamkeit hin, und ich mag wohl, als ich den Spieler gar nicht mehr hörte, ganz sonderbar in das Pianoforte hineingestarrt haben; denn, als er endlich aufgehört hatte, zu donnern und zu rasen, ergriff mich der Freund beim Arm und rief: „Nun, Sie sind ja ganz versteinert! He, Freundchen, empfinden Sie nun endlich die tiefe, fortreißende Wirkung der himmlischen Musik?“ — Da gestand ich ehrlich ein, wie ich eigentlich den Spieler wenig gehört, sondern mich vielmehr an dem schnellen Auf- und Abspringen — und dem gliederweisen Lauffeuer der Hämmer höchlich ergötzt habe; worüber denn Alles in ein schallendes Gelächter ausbrach. — Wie oft werde ich empfindungs-, herz-, gemütlos gescholten, wenn ich unaufhaltsam aus dem Zimmer renne, sobald das Fortepiano geöffnet wird, oder diese und jene Dame die Guitarre in die Hand nimmt und sich zum Singen räuspert; denn ich weiß schon, daß bei der Musik, die sie gewöhnlich in den Häusern verführen, mir übel und weh wird, und ich mir ordentlich physisch den Magen verderbe. — Das ist aber ein rechtes Unglück, und bringt mir Verachtung der feinen Welt zuwege. Ich weiß wohl, daß eine solche Stimme, ein solcher Gesang, wie der meiner Tante, so recht in mein Innerstes dringt, und sich da Gefühle regen, für die ich gar keine Worte habe; es ist mir, als sei das eben die Seligkeit, welche sich über das Irdische erhebt, und daher auch im Irdischen keinen Ausdruck zu finden vermag; aber eben deshalb ist es mir ganz unmöglich, höre ich eine solche Sängerin, in die laute Bewunderung auszubrechen, wie die Andern; ich bleibe still und schaue in mein Inneres, weil da noch alle die außen verklungenen Töne widerstrahlen, und da werde ich kalt, empfindungslos, ein Musikfeind gescholten. — Mir schräg über wohnt der Konzertmeister, welcher jeden Donnerstag ein Quartett bei sich hat, wovon ich zur Sommerszeit den leisesten Ton höre, da sie abends, wenn es still auf der Straße geworden, bei geöffneten Fenstern spielen. Da setze ich mich auf's Sopha, und höre mit geschlossenen Augen zu und bin ganz voller Wonne — aber nur bei dem ersten; bei dem zweiten Quartett verwirren sich schon die Töne, denn nun ist es, als müßten sie im Innern mit den Melodien des ersteren, die noch darin wohnen, kämpfen; und das dritte kann ich gar nicht mehr aus-

halten. Da muß ich fortrennen, und oft hat der Konzertmeister mich schon ausgelacht, daß ich mich von der Musik so in die Flucht schlagen ließe. — Sie spielten wohl wie ich gehört habe, an sechs, acht solche Quartetts, und ich bewundere in der That die außerordentliche Geistesstärke, die innere musikalische Kraft, welche dazu gehört, so viel Musik hintereinander aufzufassen, und durch das Abspielen alles so, wie im Innersten empfunden und gedacht, ins lebendige Leben ausgehen zu lassen. — Ebenso geht es mir mit den Konzerten, wo oft schon die erste Symphonie solch einen Tumult in mir erregt, daß ich für alles übrige tot bin. Ja, oft hat mich eben der erste Satz so aufgeregt, so gewaltsam erschüttert, daß ich mich hinaussehne, um all' die seltsamen Erscheinungen, von denen ich befangen, deutlicher zu schauen, ja mich in ihren wunderbaren Tanz zu verflechten, daß ich, unter ihnen, ihnen gleich bin. Es kommt mir dann vor, als sei die gehörte Musik ich selbst. — Ich frage daher niemals nach dem Meister; das scheint mir ganz gleichgültig. Es ist mir so, als werde auf dem höchsten Punkt nur eine psychische Masse bewegt, und als habe ich in diesem Sinne viel Herrliches komponiert. — Indem ich dieses nur so für mich niederschreibe, wird mir angst und bange, daß es einmal in meiner angebornen, unbefangenen Aufrichtigkeit mir über die Lippen fliehen könnte. Wie würde ich ausgelacht werden! Sollten nicht manche wahrhaftige musikalische Bravos an der Gesundheit meines Gemüts zweifeln? — Wenn ich oft nach der ersten Symphonie aus dem Konzertsaal eile, schreien sie mir nach: „Da läuft er fort, der Musikfeind!“ und bedauern mich, da jeder Gebildete jetzt mit Recht verlangt, daß man, nächst der Kunst, sich anständig zu verbeugen, und eben so auch über das, was man nicht weiß, zu reden, auch die Musik liebe und treibe. Daß ich nun eben von diesem Treiben so oft getrieben werde, hinaus in die Einsamkeit, wo die ewig waltende Macht, in dem Rauschen der Eichenblätter über meinem Haupte, in dem Plätschern der Quelle, wunderbare Töne anregt, die sich geheimnisvoll verschlingen mit den Lauten, die in meinem Innern ruhen und nun in herrlicher Musik hervorstrahlen — ja, das ist eben mein Unglück. — Die entsetzliche peinliche Schwerfälligkeit im Auffassen der Musik schadet mir auch recht in der Oper. — Manchmal freilich ist es mir, als

würde nur dann und wann ein schickliches musikalisches Geräusch gemacht, und man verjage damit sehr zweckmäßig die Langeweile, oder noch ärgere Ungetüme, sowie vor den Karawanen Cymbeln und Pauken toll und wild durcheinander geschlagen werden, um die wilden Tiere abzuhalten; aber wenn es oft so ist, als könnten die Personen nicht anders reden, als in den gewaltigen Accenten der Musik, als ginge das Reich des Wunderbaren auf, wie ein flammender Stern — dann habe ich Mühe und Not, mich festzuhalten in dem Orkan, der mich erfaßt und in das Unendliche zu schleudern droht. — Aber in solch eine Oper gehe ich immer und immer wieder, und klarer und leuchtender wird es im Innern, und alle Gestalten treten heraus aus dem düstern Nebel und schreiten auf mich zu, und nun erkenne ich sie, wie sie so freundlich mir befreundet sind und mit mir dahinwallen im herrlichen Leben. — Ich glaube Glucks Iphigenia gewiß fünfzigmal gehört zu haben. Darüber lachen aber mit Recht die echten Musiker und sagen: „Beim erstenmal hatten wir alles weg, und beim dritten satt." — Ein böser Dämon verfolgt mich aber, und zwingt mich, unwillkürlich komisch zu sein und Komisches zu verbreiten, rücksichtlich meiner Musikfeindschaft. So stehe ich neulich im Schauspielhause, wohin ich aus Gefälligkeit für einen fremden Freund gegangen, und bin ganz vertieft in Gedanken, als sie gerade (es wurde eine Oper gegeben) so einen nichtssagenden musikalischen Lärm machen. Da stößt mich der Nachbar an, sprechend: „Das ist eine ganz vorzügliche Stelle!" Ich dachte, und konnte in dem Augenblick nichts anderes denken, als daß er von der Stelle im Parterre spräche, wo wir uns gerade befanden, und antwortete ganz treuherzig: „Ja, eine gute Stelle, aber ein bißchen Zug weht doch!" — Da lachte er sehr, und als Anekdote von dem Musikfeind wurde es verbreitet in der ganzen Stadt, und überall neckte man mich mit meiner Zugluft in der Oper, und ich hatte doch recht. —

Sollte man es wohl glauben, daß es dessen ungeachtet einen echten, wahren Musiker giebt, der noch jetzt, rücksichtlich meines musikalischen Sinnes, der Meinung meiner Tante ist? — Freilich wird niemand viel darauf geben, wenn ich gerade heraussage, daß dies kein Anderer ist, als der Kapellmeister Johannes Kreisler, der seiner Phantasterei wegen überall ver-

schrien genug ist, aber ich bilde mir nicht wenig darauf ein, daß er es nicht verschmäht, mir recht nach meinem innern Gefühl, so wie es mich erfreut und erhebt, vorzusingen und vorzuspielen. — Neulich sagte er, als ich ihm meine musikalische Unbeholfenheit klagte, ich sei mit jenem Lehrling in dem Tempel zu Sais zu vergleichen, der, ungeschickt scheinend, im Vergleich der andern Schüler, doch den wunderbaren Stein fand, den die Andern mit allem Fleiß vergeblich suchten. Ich verstand ihn nicht, weil ich Novalis Schriften nicht gelesen, auf die er mich verwies. Ich habe heute in die Leihbibliothek geschickt, werde das Buch aber wohl nicht erhalten, da es herrlich sein soll, und also stark gelesen wird. -- Doch nein; eben erhalte ich wirklich Novalis Schriften, zwei Bändchen, und der Bibliothekar läßt mir sagen, mit dergleichen könne er immer aufwarten, da es stets zu Hause sei; nur habe er den Novalis nicht gleich finden können, da er ihn ganz und gar als ein Buch, nach dem niemals gefragt würde, zurückgestellt. — Nun will ich doch gleich sehen, was es mit den Lehrlingen zu Sais für eine Bewandtnis hat.

6. Über einen Ausspruch Sacchini's, und über den sogenannten Effekt in der Musik.*)

In Gerbers Tonkünstler-Lexikon wird von dem berühmten Sacchini folgendes erzählt. Als Sacchini einst zu London bei Herrn le Brünn, dem berühmten Oboisten zu Mittag speiste, wiederholte man in seiner Gegenwart die Beschuldigung, die manchmal die Deutschen und die Franzosen den italienischen Komponisten machen, daß sie nicht genug modulieren. „Wir modulieren in der Kirchenmusik," sagte er; „da kann die Aufmerksamkeit, weil sie nicht durch die Nebensachen des Schauspiels gestört wird, leichter den mit Kunst verbundenen Veränderungen der Töne folgen; aber auf dem Theater muß man deutlich und einfach sein, man muß mehr das Herz rühren, als in Erstaunen setzen, man muß sich selbst minder geübten Ohren

*) Allg. Mus. Ztg. 1814.

begreiflich machen. Der, welcher ohne den Ton zu ändern, abgeänderte Gesänge darstellt, zeigt weit mehr Talent, als der, welcher ihn alle Augenblicke ändert.“ —

Dieser merkwürdige Ausspruch Sacchinis legt die ganze Tendenz der italienischen Opernmusik damaliger Zeit an den Tag, und im wesentlichen ist sie auch wohl bis auf die jetzige Zeit dieselbe geblieben. Die Italiener erhoben sich nicht zu der Ansicht, daß die Oper in Wort, Handlung und Musik als ein Ganzes erscheinen, und dieses untrennbare Ganze im Totaleindruck auf den Zuhörer wirken müsse; die Musik war ihnen vielmehr zufällige Begleiterin des Schauspiels, und durfte nur hin und wieder als selbständige Kunst, und dann für sich allein wirkend, hervortreten. So kam es, daß im eigentlichen Fortschreiten der Handlung alle Musik flach und unbedeutend gehalten wurde, und nur die Prima Donna und der Primo Huomo in ihren sogenannten Scenen in bedeutender, oder vielmehr wahrer Musik hervortreten durften. Hier galt es aber dann wieder, ohne Rücksicht auf den Moment der Handlung, nur den Gesang, ja oft auch nur die Kunstfertigkeit der Sänger, im höchsten Glanze zu zeigen.

Sacchini verwirft in der Oper alles Starke, Erschütternde der Musik, welches er in die Kirche verweist; er hat es im Theater nur mit angenehmen, oder vielmehr nicht tief eingreifenden Empfindungen zu thun; er will nicht Erstaunen, nur sanfte Rührung erregen. Als wenn die Oper durch die Verbindung der individualisierten Sprache mit der allgemeinen Sprache der Musik nicht eben die höchste, das Innerste tief ergreifende Wirkung auf das Gemüt, schon ihrer Natur nach beabsichtigen müsse! Endlich will er durch die größte Einfachheit, oder vielmehr Monotonie, auch dem ungeübten Ohr verständlich werden; allein das ist ja eben die höchste, oder vielmehr die wahre Kunst des Komponisten, daß er durch die Wahrheit des Ausdrucks jeden rührt, jeden erschüttert, wie es der Moment der Handlung erfordert, ja diesen Moment der Handlung selbst schafft, wie der Dichter. Alle Mittel, die der unerschöpfliche Reichtum der Tonkunst ihm darbietet, sind sein eigen, und er braucht sie, so wie sie zu jener Wahrheit als notwendig erscheinen. So wird z. B. die künstlichste Modulation, ihr schneller Wechsel an rechter Stelle, dem ungeübtesten

Ohr in höherer Rücksicht verständlich sein, das heißt: nicht die technische Struktur erkennt der Laie, worauf es auch gar nicht ankommt, sondern der Moment der Handlung ist es, der ihn gewaltig ergreift. Wenn im Don Juan die Statue des Kommandanten im Grundton E ihr furchtbares: Ja! ertönen läßt, nun aber der Komponist dieses E als Terz von C annimmt, und so in C dur moduliert, welche Tonart Leporello ergreift: so wird kein Laie der Musik die technische Struktur dieses Überganges verstehen, aber im Innersten mit dem Leporello erbeben, und ebensowenig wird der Musiker, der auf der höchsten Stufe der Bildung steht, in dem Augenblick der tiefsten Anregung an jene Struktur denken, denn ihm ist das Gerüste längst eingefallen, und er trifft wieder mit dem Laien zusammen.

Die wahre Kirchenmusik, nämlich diejenige, die den Kultus begleitet, oder vielmehr selbst Kultus ist, erscheint als überirdische — als Sprache des Himmels. Die Ahnungen des höchsten Wesens, welche die heiligen Töne in des Menschen Brust entzünden, sind das höchste Wesen selbst, welches in der Musik verständlich von dem überschwenglich herrlichen Reiche des Glaubens und der Liebe redet. Die Worte, die sich dem Gesange beigesellen, sind nur zufällig, und enthalten auch meistens nur bildliche Andeutungen, wie z. B. in der Missa. In dem irdischen Leben, dem wir uns entschwungen, blieb der Gährungsstoff des Bösen zurück, der die Leidenschaften erzeugte, und selbst der Schmerz löste sich auf in die inbrünstige Sehnsucht der ewigen Liebe. Folgt nicht aber hieraus von selbst, daß die einfachen Modulationen, die den Ausdruck eines zerrissenen, beängsteten Gemüts in sich tragen, eben aus der Kirche zu verbannen sind, weil sie gerade dort zerstreuen und den Geist befangen mit weltlichem, irdischem Treiben? Sacchinis Ausspruch ist daher gerade umzukehren, wiewohl er, da er sich ausdrücklich auf die Meister seines Landes bezieht, und gewiß die älteren im Sinn hatte, unter dem häufigeren Modulieren in der Kirchenmusik nur den größern Reichtum des harmonischen Stoffs meinte. Rücksichtlich der Opernmusik änderte er auch wahrscheinlich seine Meinung, als er Glucks Werke in Paris gehört hatte, denn sonst würde er, dem von ihm selbst aufgestellten Prinzip zuwider, nicht die starke, heftig ergreifende Fluchscene im Ödip auf Colonos gesetzt haben. —

Jene Wahrheit, daß die Oper in Wort, Handlung und Musik als ein Ganzes erscheinen müsse, sprach Gluck zuerst in seinen Werken deutlich aus; aber welche Wahrheit wird nicht mißverstanden, und veranlaßt so die sonderbarsten Mißgriffe! Welche Meisterwerke erzeugten nicht in blinder Nachahmerei die lächerlichsten Produkte! Dem blöden Auge erscheinen die Werke des hohen Genies, die es nicht vermochte in einem Brennpunkt aufzufassen, wie ein deformiertes Gemälde, und dieses Gemäldes zerstreute Züge wurden getadelt und nachgeahmt. Goethes Werther veranlaßte die weinerlichen Empfindeleien jener Zeit sein Götz von Berlichingen schuf die ungeschlachten, leeren Harnische, aus denen die hohlen Stimmen der biderben Grobheit und des prosaisch tollen Unsinns erklangen. Goethe selbst sagt (Aus meinem Leben, dritter Teil): die Wirkung jener Werke sei meistens stoffartig gewesen, und so kann man auch behaupten, daß die Wirkung von Glucks und Mozarts Werken, abgesehen von dem Text, in rein musikalischer Hinsicht nur stoffartig war. Auf den Stoff des musikalischen Gebäudes wurde nämlich das Auge gerichtet, und der höhere Geist, dem dieser Stoff dienen mußte, nicht entdeckt. Man fand bei dieser Betrachtung, vorzüglich bei Mozart, daß, außer der mannigfachen, frappanten Modulation, auch die häufige Anwendung der Blasinstrumente die erstaunliche Wirkung seiner Werke hervorbringen möge; und davon schreibt sich der Unfug der überladenen Instrumentierung und des bizarren, unmotivierten Modulierens her. Effekt wurde das Losungswort des Komponisten, und Effekt zu machen, koste es, was es wolle, die einzige Tendenz ihrer Bemühungen. Aber eben dieses Bemühen nach dem Effekt beweiset, daß er abwesend ist, und sich nicht willig finden läßt, da einzukehren, wo der Komponist wünscht, daß er anzutreffen sein möge. — Mit einem Wort: der Künstler muß, um uns zu rühren, um uns gewaltig zu ergreifen, selbst in eigner Brust tief durchdrungen sein, und nur das in der Extase bewußtlos im Innern Empfangene mit höherer Kraft festzuhalten in den Hieroglyphen der Töne (den Noten) ist die Kunst, wirkungsvoll zu komponieren. Fragt daher ein junger Künstler, wie er es anfangen solle, eine Oper mit recht vielem Effekt zu setzen, so kann man ihm nur antworten: Lies das Gedicht, richte mit aller Kraft den Geist darauf, gehe ein mit aller

Macht deiner Phantasie in die Momente der Handlung; du lebst in den Personen des Gedichts, du bist selbst der Tyrann, der Held, die Geliebte; du fühlst den Schmerz, das Entzücken der Liebe, die Schmach, die Furcht, das Entsetzen, ja des Todes namenlose Qual, die Wonne seliger Verklärung; du zürnest, du wütest, du hoffest, du verzweifelst; dein Blut glüht durch die Adern, heftiger schlagen deine Pulse; in dem Feuer der Begeisterung, das deine Brust entflammt, entzünden sich Töne, Melodien, Accorde, und in der wundervollen Sprache der Musik strömt das Gedicht aus deinem Innern hervor. Die technische Übung durch Studium der Harmonik, der Werke großer Meister, durch Selbstschreiben bewirkt, daß du immer deutlicher deine innere Musik vernimmst, keine Melodie, keine Modulation, kein Instrument entgeht dir, und so empfängst du mit der Wirkung auch zugleich die Mittel, die du nun, wie deiner Macht unterworfene Geister, in das Zauberbuch der Partitur bannst. — Freilich heißt das alles nur so viel, als: Sei so gut, Lieber, und sorge nur dafür, ein recht musikalischer Genius zu sein; das Andere findet sich dann von selbst! Aber es ist dem wirklich so, und nicht anders.

Dessen ungeachtet läßt sich denken, daß mancher den wahren Funken, den er in sich trägt, überbaut, indem er, der eigenen Kraft mißtrauend, den aus dem Innern keimenden Gedanken verwerfend, ängstlich alles, was er in den Werken großer Meister als effektvoll anerkannt, zu benutzen strebt, und so in Nachahmerei der Form gerät, die nie den Geist schafft, da nur der Geist sich die Form bildet. Das ewige Schreien der Theaterdirektoren, die, nach dem auf den Brettern kursierenden Ausdruck, das Publikum gepackt haben wollen: „Nur Effekt! Effekt!“ und die Forderungen der sogenannten ekeln Kenner, denen der Pfeffer nicht mehr gepfeffert genug ist, regen oft den Musiker an, in einer Art verzagter Verzweiflung womöglich jene Meister noch im Effekt zu überbieten, und so entstehen die wunderlichen Kompositionen, in denen ohne Motive — das heißt, ohne daß die Momente des Gedichts nur irgend den Anlaß dazu in sich tragen sollten — grelle Ausweichungen, mächtige Accorde aller nur möglichen Blasinstrumente, aufeinander folgen wie bunte Farben, die nie zum Bilde werden. Der Komponist erscheint wie ein Schlaftrunkener, den jeden Augenblick gewaltige Hammerschläge wecken, und der immer

wieder in den Schlaf zurückfällt. Tondichter dieser Art sind höchlich verwundert, wenn ihr Werk, trotz den Bemühungen, womit sie sich gequält, durchaus nicht den Effekt, wie sie sich ihn vorgestellt, machen will, und denken gewiß nicht daran, daß die Musik, wie sie ihr individueller Genius schuf, wie sie aus ihrem Innern strömte, und die ihnen zu einfach, zu leer schien, vielleicht unendlich mehr gewirkt haben würde. Ihre ängstliche Verzagtheit verblendete sie und raubte ihnen die wahre Erkenntnis jener Meisterwerke, die sie sich zum Muster nahmen, und nun an den Mitteln als demjenigen hängen blieben, worin der Effekt zu suchen sei. Aber, wie schon oben gesagt, es ist ja nur der Geist, der, die Mittel in freier Willkür beherrschend, in jenen Werken die unwiderstehliche Gewalt ausübt; nur das Tongedicht, das wahr und kräftig aus dem Innern hervorging, dringt wieder ein in das Innere des Zuhörers. Der Geist versteht nur die Sprache des Geistes.

Regeln zu geben, wie man den Effekt in der Musik hervorbringen solle, ist daher wohl unmöglich: aber leitende Winke können den mit sich selbst uneins gewordenen Tondichter, der sich wie von Irrlichtern geblendet abwärts verirrte, wieder auf Weg und Steg zurückbringen.

Das Erste und Vorzüglichste in der Musik, welches mit wunderbarer Zauberkraft das menschliche Gemüt ergreift, ist die Melodie. — Nicht genug zu sagen ist es, daß ohne ausdrucksvolle, singbare Melodie jeder Schmuck der Instrumente 2c. nur ein glänzender Putz ist, der, keinen lebenden Körper zierend, wie in Shakespeares Sturm an der Schnur hängt, und nach dem der dumme Pöbel läuft. Singbar ist, im höhern Sinn genommen, ein herrliches Prädikat, um die wahre Melodie zu bezeichnen. Diese soll Gesang sein, frei und ungezwungen unmittelbar aus der Brust des Menschen strömen, der selbst das Instrument ist, welches in den wunderbarsten geheimnisvollsten Lauten der Natur ertönt. Die Melodie, die auf diese Weise nicht singbar ist, kann nur eine Reihe einzelner Töne bleiben, die vergebens danach streben, Musik zu werden. Es ist unglaublich, wie in neuerer Zeit, vorzüglich auf die Anregung eines mißverstandenen Meisters (Cherubinis) eben die Melodie vernachlässigt worden, und aus dem Abquälen, immer originell und frappant zu sein, das gänzlich Unsingbare mehre-

rer Tongedichte entstanden ist. Wie kommt es denn, daß die einfachen Gesänge der alten Italiener, oft nur vom Baß begleitet, das Gemüt so unwiderstehlich rühren und erheben? Liegt es nicht lediglich in dem herrlichen, wahrhaft singenden Gesange? Überhaupt ist der Gesang ein wohl unbestrittenes einheimisches Eigentum jenes in Musik erglühten Volks, und der Deutsche mag, ist er auch zur höhern, oder vielmehr zur wahren Ansicht der Oper gelangt, doch auf jede ihm nur mögliche Weise sich mit jenen Geistern befreunden, damit sie es nicht verschmähen, wie mit geheimer, magischer Kraft einzugehen in sein Inneres und die Melodie zu entzünden. Ein herrliches Beispiel dieser innigsten Befreundung giebt der hohe Meister der Kunst, Mozart, in dessen Brust der italienische Gesang erglühte. Welcher Komponist schrieb singbarer, als er? Auch ohne den Glanz des Orchesters dringt jede seiner Melodien tief ein in das Innere, und darin liegt ja schon die wunderbare Wirkung seiner Kompositionen. —

Was nun die Modulationen betrifft, so sollen nur die Momente des Gedichts den Anlaß dazu geben; sie gehen aus den verschiedenen Anregungen des bewegten Gemüts hervor, und so wie diese — sanft, stark, gewaltig, allmählich emporkeimend, plötzlich ergreifend sind, wird auch der Komponist, in dem die wunderbare Kunst der Harmonik als eine herrliche Gabe der Natur liegt, so daß ihm das technische Studium nur das deutliche Bewußtsein darüber verschafft, bald in verwandte, bald in entfernte Tonarten, bald allmählich übergehen, bald mit einem kühnen Ruck ausweichen. Der echte Genius sinnt nicht darauf zu frappieren durch erkünstelte Künstlichkeit, die zur argen Unkunst wird; er schreibt es nur auf, wie sein innerer Geist die Momente der Handlung in Tönen aussprach, und mögen dann die musikalischen Rechenmeister zu nützlicher Übung aus seinen Werken ihre Exempel ziehen. Zu weit würde es führen, hier über die tiefe Kunst der Harmonik zu sprechen, wie sie in unserm Innern begründet ist, und wie sich dem schärfer Eindringenden geheimnisvolle Gesetze offenbaren, die kein Lehrbuch enthält. Nur um eine einzelne Erscheinung anzudeuten, sei es bemerkt, daß die grellen Ausweichungen nur dann von tiefer Wirkung sind, wenn, unerachtet ihrer Hetero-

genität, die Tonarten doch in geheimer, dem Geist des Musikers klar gewordener Beziehung stehen. Mag die anfangs erwähnte Stelle des Duetts im Don Juan auch hier zum Beispiel dienen. — Hierher gehören auch die wegen des Mißbrauchs oft bespöttelten enharmonischen Ausweichungen, die eben jene geheime Beziehung in sich tragen, und deren oft gewaltige Wirkung sich nicht bezweifeln läßt. Es ist, als ob ein geheimes, sympathetisches Band oft manche entfernt liegende Tonarten verbände; und als ob unter gewissen Umständen eine unbezwingbare Idiosynkrasie selbst die nächstverwandten Tonarten trenne. Die gewöhnlichste, häufigste Modulation, nämlich aus der Tonika in die Dominante, und umgekehrt, erscheint zuweilen unerwartet und fremdartig, oft dagegen widrig und unausstehlich. —

In der Instrumentierung liegt freilich ebenfalls ein großer Teil der erstaunlichen Wirkung verborgen, die oft die genialen Werke hoher Meister hervorbringen. Hier möchte es aber wohl kaum möglich sein, auch nur eine einzige Regel zu wagen: denn eben dieser Teil der musikalischen Kunst ist in mystisches Dunkel gehüllt. Jedes Instrument trägt, rücksichtlich der Verschiedenheit seiner Wirkung in einzelnen Fällen, hundert andere in sich, und es ist z. B. ein thörichter Wahn, daß nur ihr Zusammenwirken unbedingt das Starke, das Mächtige auszudrücken im stande sein sollte. Ein einzelner von diesem oder jenem Instrumente ausgehaltener Ton bewirkt oft inneres Erbeben. Hiervon geben viele Stellen in Gluckschen Opern auffallende Beispiele, und um jene Verschiedenheit der Wirkung, deren jedes Instrument fähig ist, recht einzusehen, denke man nur daran, mit welchem heterogenen Effekt Mozart dasselbe Irstrument braucht — wie z. B. die Oboe. — Hier sind nur Andeutungen möglich, und es ist schon an einem andern Orte gesagt worden (Phantasiestücke in Callots Manier, I. Teil, S. 153), daß man einen Cyklus dieser Andeutungen, Mystik der Instrumente, sowie die Kunst, gehörigen Orts bald mit vollem Orchester, bald mit einzelnen Instrumenten zu wirken, die musikalische Perspektive nennen könnte. — In dem Gemüt des Künstlers wird, um in dem Vergleich der Musik mit der Malerei zu bleiben, das Tongedicht wie ein vollendetes Gemälde erscheinen, und er im Anschauen jene richtige Perspektive, ohne

welche keine Wahrheit möglich ist, von selbst finden. — Zu der Instrumentierung gehören auch die verschiedenen Figuren der begleitenden Instrumente; und wie oft erhebt eine solche richtig aus dem Innern aufgefaßte Figur die Wahrheit des Ausdrucks bis zur höchsten Kraft! Wie tiefergreifend ist nicht z. B. die in Oktaven fortschreitende Figur der zweiten Violine und der Viola in Mozarts Arie: Non mi dir bel idol etc. Auch rücksichtlich der Figuren läßt sich nichts künstlich ersinnen, nichts hinzumachen; die lebendigen Farben des Tongedichts heben das kleinste Detail glänzend hervor, und jeder fremde Schmuck würde nur entstellen, statt zu zieren. Ebenso ist es mit der Wahl der Tonart, mit dem Forte und Piano, das aus dem tiefen Charakter des Stücks hervorgehen, und nicht etwa der Abwechselung wegen dastehen soll, und mit allen übrigen untergeordneten Ausdrucksmitteln, die sich dem Musiker darbieten.

Den zweifelhaften, nach Effekt ringenden, mißmutigen Tondichter, wohnt nur der Genius in ihm, kann man unbedingt damit trösten, daß sein wahres, tiefes Eingehen in die Werke der Meister ihn bald mit dem Geiste dieser selbst in einen geheimnisvollen Rapport bringen, und daß dieser die ruhende Kraft entzünden, ja die Extase herbeiführen werde, in der er wie aus dumpfem Schlafe zum neuen Leben erwacht und die wunderbaren Laute seiner inneren Musik vernimmt; dann giebt ihm sein Studium der Harmonik, seine technische Übung, die Kraft, jene Musik, die sonst vorüberrauschen würde, festzuhalten, und die Begeisterung, welche das Werk gebar, wird im wunderbaren Nachklange den Zuhörer mächtig ergreifen, so daß er der Seligkeit teilhaftig wird, die den Musiker in jenen Stunden der Weihe umfing. Dies ist aber der wahrhaftige Effekt des aus dem Innern hervorgegangenen Tongedichts. —

7. Johannes Kreislers Lehrbrief.

Da Du, mein lieber Johannes! nun wirklich aus der Lehre laufen, und auf Deine eigene Weise in der weiten Welt herumhantieren willst, so ist es billig, daß ich, als Dein Meister, Dir einen Lehrbrief in den Sack schiebe, den Du sämtlichen musikalischen Gilden und Innungen als Passeport vorzeigen kannst. Das könnte ich nun ohne alle weitere Umschweife thun, indem ich Dich aber im Spiegel anschaue, fällt es mir recht wehmütig ins Herz. Ich möchte Dir noch einmal alles sagen, was wir zusammen gedacht und empfunden, wenn so in den Lehrjahren gewisse Momente eintraten. Du weißt schon, was ich meine. Da wir beide aber das eigen haben, daß, wenn der eine spricht, der andere das Maul nicht halten kann, so ist es wohl besser, ich schreibe einiges davon auf, gleichsam als Ouverture, und Du kannst es denn manchmal lesen zu Deinem Nutz und Frommen. — Ach, lieber Johannes! wer kennt Dich besser, als ich, wer hat so in Dein Inneres, ja aus Deinem Innern selbst herausgeblickt, als ich? — Dafür glaube ich auch, daß Du mich vollkommen kennst, und daß eben aus diesem Grunde unser Verhältnis immer leidlich war, wiewohl wir die verschiedensten Meinungen über uns wechselten, da wir uns manchmal außerordentlich weise, ja genial, dann aber wieder hinlänglich albern und tölpelhaft, ja auch was weniges dämisch dünkten. Sieh, teurer Skolar! indem ich in vorstehenden Perioden das Wörtlein „Uns“ gebraucht, kommt es mir vor, als hätte ich, in vornehmer Bescheidenheit den Plural brauchend, doch nur von mir allein im Singular gesprochen, als ob wir beide am Ende auch nur einer wären. Reißen wir uns von dieser tollen Einbildung los! Also noch einmal, lieber Johannes! — wer kennt Dich besser, als ich, und wer vermag daher mit besserm Fug und Recht zu behaupten, daß Du jetzt diejenige Meisterschaft erlangt hast, welche nötig ist, um ein schickliches gehöriges Lernen zu beginnen.

Was dazu hauptsächlich notwendig scheint, ist Dir wirklich eigen worden. Du hast nämlich Dein Hörorgan so geschärft,

daß Du bisweilen die Stimme des in Deinem Innern versteckten Poeten (um mit Schubert zu reden*)) vernimmst, und wirklich nicht glaubst, Du seist es nur, der gesprochen, sonst niemand. — In einer lauen Juliusnacht saß ich einsam auf der Moosbank in jener Jasminlaube, die Du kennst, da trat der stille freundliche Jüngling, den wir Chrysostomus nennen, zu mir und erzählte aus seiner frühen Jugendzeit wunderbare Dinge. „Der kleine Garten meines Vaters“, so sprach er, „stieß an einen Wald voll Ton und Gesang. Jahraus jahrein nistete dort eine Nachtigall auf dem alten herrlichen Baum, an dessen Fuß ein großer, mit allerlei wunderbaren Moosen und rötlichen Adern durchwachsener Stein lag. Es klang wohl recht fabelhaft, was mein Vater von diesem Stein erzählte. Vor vielen, vielen Jahren, hieß es, kam ein unbekannter, stattlicher Mann auf des Junkers Burg, seltsamlich gebildet und gekleidet. Jedem kam der Fremde sehr wunderlich vor, man konnte ihn nicht lange ohne inneres Grauen anblicken, und dann doch nicht wieder das festgebannte Auge von ihm abwenden. Der Junker gewann ihn in kurzer Zeit sehr lieb, wiewohl er oft gestand, daß ihm in seiner Gegenwart sonderbar zu Mute würde und eiskalte Schauer ihn anwehten, wenn der Fremde beim vollen Becher von den vielen fernen unbekannten Ländern und sonderbaren Menschen und Tieren erzähle, die ihm auf seinen weiten Wanderungen bekannt worden, und dann seine Sprache in ein wunderbares Tönen verhalle, in dem er ohne Worte unbekannte, geheimnisvolle Dinge verständig ausspreche. — Keiner konnte sich von dem Fremden losreißen, ja nicht oft genug seine Erzählungen hören, die auf unbegreifliche Weise dunkles, gestaltloses Ahnen in lichter, erkenntnisfähiger Form vor des Geistes Auge brachten. Sang nun der Fremde vollends zu seiner Laute in unbekannter Sprache allerlei wunderbar tönende Lieder, so wurden alle, die ihn hörten, wie von überirdischer Macht ergriffen, und es hieß: das könne kein Mensch, das müsse ein Engel sein, der die Töne aus dem himmlischen Konzert der Cherubim und Seraphim auf die Erde gebracht. Das schöne blutjunge Burgfräulein umstrickte der Fremde ganz mit geheimnisvollen unauflöslichen

*) Schuberts Symbolik des Traumes.

Banden. Sie wurden, da er sie im Gesange und Lautenspiel unterrichtete, binnen kurzer Zeit ganz vertraut miteinander, und oft schlich der Fremde um Mitternacht zu dem alten Baum, wo das Fräulein seiner schon harrte. Dann hörte man aus weiter Ferne ihren Gesang und die verhallenden Töne der Laute des Fremden, aber so seltsam, so schauerlich klangen die Melodien, daß niemand es wagte, näher hinzugehen, oder gar die Liebenden zu verraten. An einem Morgen war der Fremde plötzlich verschwunden, und vergebens suchte man das Fräulein im ganzen Schlosse. Von folternder Angst, von der Ahnung des Entsetzlichen ergriffen, schwang sich der Vater auf das Pferd und sprengte nach dem Walde, den Namen seines Kindes in trostlosem Jammer laut rufend. Als er zu dem Stein kam, wo der Fremde so oft mit dem Fräulein um Mitternacht saß und kosete, sträubten sich die Mähnen des mutigen Pferdes, es schnaubte und prustete, wie festgezaubert von einem höllischen Geiste, war es nicht von der Stelle zu bringen. Der Junker glaubte, das Pferd scheue sich vor der wunderlichen Form des Steines, er stieg daher ab, um es vorüber zu führen, aber im Starrkrampf des Entsetzens stockten seine Pulse, und er stand regungslos, als er die hellen Blutstropfen erblickte, die dem Stein häufig entquollen. Wie von einer höheren Macht getrieben, schoben die Jägersleute und Bauern, die dem Junker gefolgt waren, den Stein mit vieler Mühe zur Seite, und fanden das arme Fräulein mit vielen Dolchstichen ermordet und verscharrt, die Laute des Fremden aber neben ihr zertrümmert. Seit der Zeit nistet alljährlich auf dem Baum eine Nachtigall und singt um Mitternacht in klagenden, das Innerste durchdringenden Weisen; aus dem Blute aber entstanden die wunderlichen Moose und Kräuter, die jetzt auf dem Steine in seltsamlichsten Farben prangen. — Ich durfte, da ich noch ein gar junger Knabe war, ohne des Vaters Erlaubnis nicht in den Wald gehen, aber der Baum, und vorzüglich der Stein, zogen mich unwiderstehlich hin. So oft das Pförtchen in der Gartenmauer nicht verschlossen war, schlüpfte ich hinaus zu meinem lieben Stein, an dessen Moosen und Kräutern, die die seltsamsten Figuren bildeten, ich mich nicht satt sehen konnte. Oft glaubte ich die Zeichen zu verstehen, und es war mir, als sähe ich allerlei abenteuerliche Geschichten, wie sie die Mutter mir

erzählt hatte, darauf abgebildet, mit Erklärungen dazu. Dann mußte ich, den Stein beschauend, wieder ganz unwillkürlich an das schöne Lied denken, welches der Vater beinahe täglich sang, sich auf einem Klavizembal begleitend, und welches mich immer so innig rührte, daß ich, die liebsten Kinderspiele vergessend, mit hellen Thränen in den Augen nur zuhören mochte. Eben bei dem Anhören des Liedes kamen mir dann wieder meine Moose in den Sinn, so, daß beides mir bald nur eins schien, und ich es in Gedanken kaum voneinander zu trennen vermochte. Zu der Zeit entwickelte sich meine Neigung zur Musik mit jedem Tage stärker, und mein Vater, selbst ein guter Musikus, ließ es sich recht angelegen sein, mich sorgfältig zu unterrichten. Er glaubte nicht allein einen wackern Spieler, sondern auch wohl einen Komponisten aus mir zu bilden, weil ich so eifrig darüber her war, auf dem Klavier Melodien und Accorde zu suchen, die bisweilen viel Ausdruck und Zusammenhang hatten. Aber oft hätte ich bitterlich weinen, ja in verzagter Trostlosigkeit nie mehr das Klavier anrühren mögen, denn immer wurde es, indem ich die Tasten berührte, etwas anderes, als ich wollte. Unbekannte Gesänge, die ich nie gehört, durchströmten mein Inneres, und es war mir dann, nicht des Vaters Lied, sondern eben jene Gesänge, die mich wie Geisterstimmen umtönten, wären in den Moosen des Steins, wie in geheimen wundervollen Zeichen, aufbewahrt, und wenn man sie recht mit voller Liebe anschaue, müßten die Lieder des Fräuleins in den leuchtenden Tönen ihrer anmutigen Stimme hervorgehen. Wirklich geschah es auch, daß, den Stein betrachtend, ich oft in ein hinbrütendes Träumen geriet und dann den herrlichen Gesang des Fräuleins vernahm, der meine Brust mit wunderbarem wonnevollem Schmerz erfüllte. Aber so wie ich selbst das nachsingen oder auf dem Klavier nachspielen wollte, ging alles so deutlich Gehörte unter in ein dunkles verworrenes Ahnen. Im kindischen, abenteuerlichen Beginnen verschloß ich oft das Instrument und horchte, ob nun nicht deutlicher und herrlicher die Gesänge heraushallen würden, denn ich wußte ja wohl, daß darin wie verzaubert die Töne wohnen müßten. Ich wurde ganz trostlos, und wenn ich nun vollends die Lieder und Übungsstücke meines Vaters spielen sollte, die mir widrig und unausstehlich geworden, wollte ich vergehen vor Ungeduld.

So kam es denn, daß ich alles technische Studium der Musik vernachlässigte, und mein Vater, an meiner Fähigkeit verzweifelnd, den Unterricht ganz aufgab. In späterer Zeit, auf dem Lyceum in der Stadt, erwachte meine Lust zur Musik auf andere Weise. Die technische Fertigkeit mehrerer Schüler trieb mich an, ihnen gleich zu werden. Ich gab mir viele Mühe, aber je mehr ich des Mechanischen Herr wurde, desto weniger wollte es mir gelingen, jene Töne, die in wunderherrlichen Melodien sonst in meinem Gemüte erklangen, wieder zu erlauschen. Der Musikdirektor des Lyceums, ein alter Mann und, wie man sagte, großer Kontrapunktist, unterrichtete mich im Generalbaß und in der Komposition. Der wollte sogar Anleitung geben, wie man Melodien erfinden müsse, und ich that mir recht was darauf zugute, wenn ich ein Thema ergrübelt hatte, das sich in alle kontrapunktische Wendungen fügte. So glaubte ich ein ganzer Musiker zu sein, als ich nach einigen Jahren in mein Dorf zurückkehrte. Da stand noch in meiner Zelle das alte kleine Klavier, an dem ich so manche Nacht gesessen und Thränen des Unmuts vergossen. Auch den wunderbaren Stein sah ich wieder, aber sehr klug geworden, lachte ich über meinen kindischen Wahnwitz, aus den Moosen Melodien herausssehen zu wollen. Doch konnte ich es mir selbst nicht ableugnen, daß der einsame geheimnisvolle Ort unter dem Baum mich mit wundervollen Ahnungen umfing. Ja! — im Grase liegend, an den Stein gelehnt, hörte ich oft, wenn der Wind durch des Baumes Blätter rauschte, es wie holde herrliche Geisterstimmen ertönen, aber die Melodien, welche sie sangen, hatten ja längst in meiner Brust geruht, und wurden nun wach und lebendig! — Wie schaal, wie abgeschmackt kam mir alles vor, was ich gesetzt hatte, es schien mir gar keine Musik zu sein, mein ganzes Streben, das ungereimte Wollen eines nichtigen Nichts. — Der Traum erschloß mir sein schimmerndes, herrliches Reich und ich wurde getröstet. Ich sah den Stein — seine roten Adern gingen auf wie dunkle Nelken, deren Düfte sichtbarlich in hellen tönenden Strahlen emporfuhren. In den langen anschwellenden Tönen der Nachtigall verdichteten sich die Strahlen zur Gestalt eines wundervollen Weibes, aber die Gestalt war wieder himmlische, herrliche Musik!“ — —

Die Geschichte unseres Chrysostomus hat, wie Du, lieber Johannes! einsiehst, in der That viel Belehrendes, weshalb sie in dem Lehrbrief den würdigen Platz findet. Wie trat doch so sichtbarlich aus einer fremden fabelhaften Zeit die hohe Macht in sein Leben, die ihn erweckte! — Unser Reich ist nicht von dieser Welt, sagen die Musiker, denn wo finden wir in der Natur, so wie der Maler und der Plastiker, den Prototypus unserer Kunst? — Der Ton wohnt überall, die Töne, das heißt die Melodien, welche die höhere Sprache des Geisterreichs reden, ruhen nur in der Brust des Menschen. — Aber geht denn nicht, so wie der Geist des Tons, auch der Geist der Musik durch die ganze Natur? Der mechanisch affizierte tönende Körper spricht ins Leben geweckt sein Dasein aus, oder vielmehr sein innerer Organismus tritt im Bewußtsein hervor. Wie, wenn eben so der Geist der Musik, angeregt von dem Geweihten, in geheimen, nur diesem vernehmbaren Anklängen sich melodisch und harmonisch ausspräche? Der Musiker, das heißt, der, in dessen Innerem die Musik sich zum deutlichen klaren Bewußtsein entwickelt, ist überall von Melodie und Harmonie umflossen. Es ist kein leeres Bild, keine Allegorie, wenn der Musiker sagt, daß ihm Farben, Düfte, Strahlen, als Töne erscheinen, und er in ihrer Verschlingung ein wundervolles Konzert erblickt. So wie, nach dem Ausspruch eines geistreichen Physikers, Hören ein Sehen von innen ist, so wird dem Musiker das Sehen ein Hören von innen, nämlich zum innerlichsten Bewußtsein der Musik, die mit seinem Geiste gleichmäßig vibrierend aus allem ertönt, was sein Auge erfaßt. So würden die plötzlichen Anregungen des Musikers, das Entstehen der Melodien im Innern, das bewußtlose oder vielmehr das in Worten nicht darzulegende Erkennen und Auffassen der geheimen Musik der Natur als Prinzip des Lebens oder alles Wirkens in demselben sein. Die hörbaren Laute der Natur, das Säuseln des Windes, das Geräusch der Quellen u. a. m. sind dem Musiker erst einzelne ausgehaltene Accorde, dann Melodien mit harmonischer Begleitung. Mit der Erkenntnis steigt der innere Wille, und mag der Musiker sich dann nicht zu der ihn umgebenden Natur verhalten, wie der Magnetiseur zur Somnambule, indem sein lebhaftes Wollen die Frage ist, welche die Natur nie unbeantwortet läßt? — Je lebhafter, je

durchdringender die Erkenntnis wird, desto höher steht der Musiker als Komponist, und die Fähigkeit, jene Anregungen wie mit einer besonderen geistigen Kraft festzuhalten und festzubannen in Zeichen und Schrift, ist die Kunst des Komponierens. Diese Macht ist das Erzeugnis der musikalischen künstlichen Ausbildung, die auf das ungezwungene geläufige Vorstellen der Zeichen (Noten) hinarbeitet. Bei der individualisierten Sprache waltet solch innige Verbindung zwischen Ton und Wort, daß kein Gedanke in uns sich ohne seine Hieroglyphe — (den Buchstaben der Schrift) erzeugt, die Musik bleibt allgemeine Sprache der Natur, in wunderbaren, geheimnisvollen Anklängen spricht sie zu uns, vergeblich ringen wir danach, diese in Zeichen festzubannen, und jenes künstliche Anreihen der Hieroglyphe erhält uns nur die Andeutung dessen, was wir erlauscht. — Mit diesen wenigen Sprüchen stelle ich Dich nunmehr, lieber Johannes, an die Pforten des Isistempels, damit Du fleißig forschen mögest, und Du wirst nun wohl recht lebhaft einsehen, worin ich Dich für fähig halte, wirklich einen musikalischen Kursus zu beginnen. Zeige diesen Lehrbrief denen vor, die, ohne es vielleicht deutlich zu wissen, mit Dir an jenen Pforten stehen, und erläutere ebenfalls denen, die mit der Geschichte vom bösen Fremden und dem Burgfräulein nichts rechtes anzufangen wissen, die Sache dahin, daß das wunderliche Abenteuer, das so in das Leben des Chrysostomus einwirkte, ein treffendes Bild sei des irdischen Unterganges durch böses Wollen einer feindlichen Macht, dämonischer Mißbrauch der Musik, aber dann Aufschwung zum Höheren, Verklärung in Ton und Gesang!

Und nun, Ihr guten Meister und Gesellen, die Ihr Euch an den Thoren der großen Werkstatt versammelt habt, nehmt den Johannes freundlich in Eure Mitte auf, und verargt es ihm nicht, daß, indem Ihr nur lauschen möget, er vielleicht dann und wann an das Thor mit leisen Schlägen zu pochen waget. Nehmt es auch nicht übel, daß, wenn Ihr sauber und nett Eure Hieroglyphen schreibet, er einige Krakelfüße mit einmischet, im Schönschreiben will er ja eben noch von Euch profitieren. —

Gehab' Dich wohl, lieber Johannes Kreisler! — es ist mir so, als würde ich Dich nicht wieder sehen! — Setze mir,

wenn Du mich gar nicht mehr finden solltest, nachdem Du um mich, so wie Hamlet um den seligen Yorik, gehörig lamentiert hast, ein friedliches: Hic jacet, und ein:

†

Dieses Kreuz dient zugleich zum großen Insiegel meines Lehrbriefes, und so unterschreibe ich mich denn — Ich wie Du

Johannes Kreisler,
ci-devant Kapellmeister.

III.

Aus den „Serapionsbrüdern“.

1. Die Fermate.

Hummels heiteres lebenskräftiges Bild, die Gesellschaft in einer italienischen Lokanda, ist bekannt geworden durch die Berliner Kunstausstellung im Herbst 1814, auf der es sich befand, Aug' und Gemüt gar vieler erlustigend. — Eine üppig verwachsene Laube — ein mit Wein und Früchten besetzter Tisch — an demselben zwei italienische Frauen einander gegenüber sitzend — die eine singt, die andere spielt Chitarra — zwischen beiden hinterwärts stehend ein Abbate, der den Musikdirektor macht. Mit aufgehobener Battuta paßt er auf den Moment, wenn Signora die Kadenz, in der sie mit himmelwärts gerichtetem Blick begriffen, endigen wird im langen Trillo, dann schlägt er nieder und die Chitarristin greift keck den Dominanten-Accord. — Der Abbate ist voll Bewunderung — voll seligen Genusses — und dabei ängstlich gespannt. — Nicht um der Welt willen möchte er den richtigen Niederschlag verpassen. Kaum wagt er zu atmen. Jedem Bienchen, jedem Mücklein möchte er Maul und Flügel verbinden, damit nichts sumse. Um so mehr ist ihm der geschäftige Wirt fatal, der den bestellten Wein gerade jetzt im wichtigsten höchsten Moment herbeiträgt. — Aussicht in einen Laubgang, den glänzende Streiflichter durchbrechen. — Dort hält ein Reiter, aus der Lokanda wird ihm ein frischer Trunk aufs Pferd gereicht. —

Vor diesem Bilde standen die beiden Freunde Eduard und Theodor. „Je mehr ich,“ sprach Eduard, „diese zwar etwas

ältliche aber wahrhaft virtuosisch begeisterte Sängerin in ihren bunten Kleidern anschaue, je mehr ich mich an dem ernsten echt römischen Profil, an dem schönen Körperbau der Chitarrspielerin ergötze, je mehr mich der höchst vortreffliche Abbate belustigt, desto freier und stärker tritt mir das Ganze ins wirkliche rege Leben. — Es ist offenbar karrikiert im höhern Sinn, aber voll Heiterkeit und Anmut! — Ich möchte nur gleich hineinsteigen in die Laube, und eine von den allerliebsten Korbflaschen öffnen, die mich dort vom Tische herab anlächeln. — Wahrhaftig, mir ist es, als spüre ich schon etwas von dem süßen Duft des edlen Weins. — Nein, diese Anregung darf nicht verhauchen in der kalten, nüchternen Luft, die uns hier umweht. — Dem herrlichen Bilde, der Kunst, dem heitern Italia, wo hoch die Lebenslust aufglüht, zu Ehren, laß uns hingehen und eine Flasche italienischen Weins ausstechen.“ —

Theodor hatte, während Eduard dies in abgebrochenen Sätzen sprach, schweigend und tief in sich gekehrt da gestanden. „Ja, das laß uns thun!“ fuhr er jetzt auf, wie aus einem Traum erwachend, aber kaum loskommen konnte er von dem Bilde, und als er, dem Freunde mechanisch folgend, sich schon an der Thüre befand, warf er noch sehnsüchtige Blicke zurück, nach den Sängerinnen und nach dem Abbate. Eduards Vorschlag ließ sich leicht ausführen. Sie gingen quer über die Straße, und bald stand in dem blauen Stübchen bei Sala Tarone eine Korbflasche, ganz denen in der Weinlaube ähnlich, vor ihnen. „Es scheint mir aber,“ sprach Eduard, nachdem schon einige Gläser geleert waren, und Theodor noch immer still und in sich gekehrt blieb, „es scheint mir aber, als habe dich das Bild auf ganz besondere und gar nicht so lustige Weise angeregt, als mich?“ „Ich kann versichern,“ erwiderte Theodor, „daß auch ich alles Heitere und Anmutige des lebendigen Bildes in vollem Maße genossen, aber ganz wunderbar ist es doch, daß das Bild getreu eine Scene aus meinem Leben mit völliger Porträtähnlichkeit der handelnden Personen darstellt. Du wirst mir aber zugestehen, daß auch heitere Erinnerungen dann den Geist gar seltsam zu erschüttern vermögen, wenn sie auf solche ganz unerwartete ungewöhnliche Weise plötzlich wie durch einen Zauberschlag geweckt, hervorspringen. Dies ist jetzt mein Fall.“ „Aus deinem Leben,“ fiel Eduard ganz verwundert ein, „eine

Scene aus deinem Leben soll das Bild darstellen? Für gut getroffene Porträts habe ich die Sängerinnen und den Abbate gleich gehalten, aber daß sie dir im Leben vorgekommen sein sollten? Nun so erzähle nur gleich, wie das alles zusammenhängt, wir bleiben allein, niemand kommt um diese Zeit her." „Ich möchte das wohl thun," sprach Theodor, „aber leider muß ich sehr weit ausholen — von meiner Jugendzeit her." „Erzähle nur getrost," erwiderte Eduard, „ich weiß so noch nicht viel von deinen Jugendjahren. Dauert es lange, so folgt nichts schlimmeres daraus, als daß wir eine Flasche mehr ausstechen, als wir uns vorgenommen; das nimmt aber kein Mensch übel, weder wir, noch Herr Tarone."

„Daß ich nun endlich," fing Theodor an, „alles andere beiseite geworfen und mich der edlen Musika ganz und gar ergeben, darüber wundere sich niemand, denn schon als Knabe mochte ich ja kaum was anderes treiben, und klimperte Tag und Nacht auf meines Onkels altem, knarrendem, schwirrendem Flügel. Es war an dem kleinen Orte recht schlecht bestellt um die Musik, niemanden gab es, der mich hätte unterrichten können, als einen alten eigensinnigen Organisten, der war aber ein toter Rechenmeister und quälte mich sehr mit finsteren übelklingenden Toccaten und Fugen. Ohne mich dadurch abschrecken zu lassen, hielt ich treulich aus. Manchmal schalt der Alte gar ärgerlich, aber er durfte nur wieder einmal einen wackern Satz in seiner starken Manier spielen, und versöhnt war ich mit ihm und der Kunst. Ganz wunderbar wurde mir dann oft zu Mute, mancher Satz vorzüglich von dem alten Sebastian Bach glich beinahe einer geisterhaften graulichen Erzählung und mich erfaßten die Schauer, denen man sich so gern hingiebt in der phantastischen Jugendzeit. Ein ganzes Eden erschloß sich mir aber, wenn, wie es im Winter zu geschehen pflegte, der Stadtpfeifer mit seinen Gesellen, unterstützt von ein paar schwächlichen Dilettanten, ein Konzert gab und ich in der Symphonie die Pauken schlug, welches mir vergönnt wurde wegen meines richtigen Takts. Wie lächerlich und toll diese Konzerte oft waren, habe ich erst später eingesehen. Gewöhnlich spielte mein Lehrer zwei Flügel-Konzerte von Wolff oder Emanuel Bach, ein Kunstpfeifergesell quälte sich mit Stamitz, und der Accise-Einnehmer blies auf der Flöte gewaltig und übernahm sich im Atem so,

daß er beide Lichter am Pult ausblies, die immer wieder angezündet werden mußten. An Gesang war nicht zu denken, das tadelte mein Onkel, ein großer Freund und Verehrer der Tonkunst, sehr. Er gedachte noch mit Entzücken der älteren Zeit, als die vier Kantoren der vier Kirchen des Orts sich verbanden zur Aufführung von Lottchen am Hofe, im Konzertsaal. Vorzüglich pflegte er die Toleranz zu rühmen, womit die Sänger sich zum Kunstwerk vereinigt, da außer der katholischen und evangelischen noch die reformierte Gemeinde sich in zwei Zungen, der deutschen und französischen, spaltete; der französische Kantor ließ sich das Lottchen nicht nehmen, und trug, wie der Onkel versicherte, brillbewaffnet die Partie mit dem anmutigsten Falsett vor, das jemals aus einer menschlichen Kehle herauspfiff. Nun verzehrte aber bei uns (am Orte, mein' ich) eine fünfundfünfzigjährige Demoiselle, namens Meibel, die karge Pension, welche sie als jubilierte Hoffängerin aus der Residenz erhielt, und mein Onkel meinte richtig, die Meibel könne für das Geld noch wirklich was weniges jubilieren im Konzerte. Sie that vornehm und ließ sich lange bitten, doch gab sie endlich nach, und so kam es im Konzerte auch zu Bravour-Arien. Es war eine wunderliche Person, diese Demoiselle Meibel. Ich habe diese kleine hagere Gestalt noch lebhaft in Gedanken. Sehr feierlich und ernst pflegte sie mit ihrer Partie in der Hand in einem buntstoffenen Kleide vorzutreten und mit einer sanften Beugung des Oberleibes die Versammlung zu begrüßen. Sie trug einen ganz sonderbaren Kopfputz, an dessen Vorderseite ein Strauß von italienischen Porzellan-Blumen befestigt war, der, indem sie sang, seltsam zitterte und nickte. Wenn sie geendigt und die Gesellschaft nicht wenig applaudiert hatte, gab sie ihre Partie mit stolzem Blick meinem Lehrer, dem es vergönnt war, in die kleine Porzellandose zu greifen, die einen Mops vorstellte und die sie hervorgezogen, um daraus mit voller Behaglichkeit Tabak zu nehmen. Sie hatte eine garstige quäkende Stimme, machte allerlei skurrile Schnörkel und Koloraturen und du kannst denken, wie dies, verbunden mit dem lächerlichen Eindruck ihrer äußeren Erscheinung auf mich wirken mußte. Mein Onkel ergoß sich in Lobeserhebungen, ich konnte das nicht begreifen und gab mich um so mehr meinem Organisten hin, der, überhaupt ein Verächter des Gesanges, in seiner hypo-

chondrischen boßhaften Laune die alte possierliche Demoiselle gar ergötzlich zu parodieren wußte.

Je lebhafter ich jene Verachtung des Gesanges mit meinem Lehrer teilte, desto höher schlug er mein musikalisches Genie an. Mit dem größten Eifer unterrichtete er mich im Kontrapunkt und bald setzte ich die künstlichsten Fugen und Toccaten. Eben solch ein künstliches Stück von meiner Arbeit spielte ich einst an meinem Geburtstage (neunzehn Jahr war ich alt geworden) dem Onkel vor, als der Kellner aus unserem vornehmsten Gasthause ins Zimmer trat, zwei ausländische eben gekommene Damen ankündigend. Noch ehe der Onkel den großgeblümten Schlafrock abwerfen und sich ankleiden konnte, traten die Gemeldeten schon hinein. — Du weißt, wie jede fremde Erscheinung auf den in kleinstädtischer Beengtheit Erzogenen elektrisch wirkt; — zumal diese, welche so unerwartet in mein Leben trat, war ganz dazu geeignet, mich wie ein Zauberschlag zu treffen. Denke dir zwei schlanke, hoch gewachsene Italienerinnen, nach der letzten Mode phantastisch bunt gekleidet, recht virtuosisch keck und doch gar anmutig auf meinen Onkel zuschreitend und auf ihn hineinredend mit starker aber wohltönender Stimme. — Was sprechen sie denn für eine sonderbare Sprache? — nur zuweilen klingt es beinahe wie deutsch! — Der Onkel versteht kein Wort — verlegen zurücktretend — ganz verstummt zeigt er nach dem Sopha. Sie nehmen Platz — sie reden untereinander, das tönt wie lauter Musik. — Endlich verständigen sie sich dem Onkel, es sind reisende Sängerinnen, sie wollen Konzert geben am Orte und wenden sich an ihn, der solche musikalische Operationen einzuleiten vermag.

Wie sie miteinander sprachen, hatte ich ihre Vornamen herausgehorcht und es war mir, als könne ich, da zuvor mich die Doppelerscheinung verwirrt, jetzt besser und deutlicher jede einzeln erfassen. Lauretta, anscheinend die ältere, mit strahlenden Augen umherblitzend, sprach mit überwallender Lebhaftigkeit und heftiger Gestikulation auf den ganz verlegenen Onkel hinein. Nicht eben zu groß, war sie üppig gebaut, und mein Auge verlor sich in manchen mir noch fremden Reizen. Teresina, größer, schlanker, länglichen ernsten Gesichts, sprach nur wenig, indessen verständlicher dazwischen. Dann und wann lächelte sie ganz seltsam, es war beinahe, als ergötze sie sehr der gute Onkel,

der sich in seinen seidenen Schlafrock wie in ein Gehäuse einzog, und vergebens suchte ein verräterisches gelbes Band zu verstecken, womit die Nachtjacke zugebunden und das immer wieder ellenlang aus dem Busen hervorwedelte. Endlich standen sie auf, der Onkel versprach für den dritten Tag das Konzert anzuordnen und wurde samt mir, den er als einen jungen Virtuosen vorgestellt, höflichst auf Nachmittag zur Ciocolata von den Schwestern eingeladen. Wir stiegen ganz feierlich und schwer die Treppe hinan, es war uns beiden ganz seltsam zu Mute, als sollten wir irgend ein Abenteuer bestehen, dem wir nicht gewachsen. Nachdem der Onkel gehörig dazu vorbereitet, über die Kunst viel schönes gesprochen, welches niemand verstand, weder er noch wir andern, nachdem ich mit der brühheißen Chokolade mir zweimal die Zunge versengt, aber, ein Skävola an stoischem Gleichmut, gelächelt hatte zum wütenden Schmerz, sagte Lauretta, sie wolle uns etwas vorsingen. Teresina nahm die Chitarra, stimmte und griff einige volle Accorde. Nie hatte ich das Instrument gehört, ganz wunderbar erfaßte mich tief im Innersten der dumpfe geheimnisvolle Klang, in dem die Saiten erbebten. Ganz leise fing Laurette den Ton an, den sie aushielt bis zum Fortissimo und dann schnell losbrach in eine kecke krause Figur durch anderthalb Oktaven. Noch weiß ich die Worte des Anfangs: „Sento l'amica speme“. — Mir schnürte es die Brust zusammen, nie hatte ich das geahnt. Aber so wie Lauretta immer kühner und freier des Gesanges Schwingen regte, wie immer feuriger funkelnd der Töne Strahlen mich umfingen, da ward meine innere Musik, so lange tot und starr, entzündet und schlug empor in mächtigen herrlichen Flammen. Ach! — ich hatte ja zum erstenmal in meinem Leben Musik gehört. — Nun sangen beide Schwestern jene ernsten tief gehaltenen Duette vom Abbate Steffani. Teresinas volltönender himmlisch reiner Alt drang mir durch die Seele. Nicht zurückhalten konnte ich meine innere Bewegung, mir stürzten die Thränen aus den Augen. Der Onkel räusperte sich, mir mißfällige Blicke zuwerfend, das half nichts, ich war wirklich ganz außer mir. Den Sängerinnen schien das zu gefallen, sie erkundigten sich nach meinen musikalischen Studien, ich schämte mich meines musikalischen Treibens und mit der Dreistigkeit, die die Begeisterung mir gegeben, erklärte ich ge-

radezu heraus: erst heute hätte ich Musik gehört! „Il bon fanciullo,“ lispelte Lauretta recht süß und lieblich. Als ich nach Hause gekommen, befiel mich eine Art von Wut, ich ergriff alle Toccaten und Fugen, die ich zusammen gedrechselt, ja sogar fünfundvierzig Variationen über ein kanonisches Thema, die der Organist komponiert und mir verehrt in sauberer Abschrift, warf alles ins Feuer und lachte recht hämisch als der doppelte Kontrapunkt so dampfte und knisterte. Nun setzte ich mich ans Instrument und versuchte erst die Töne der Chitarra nachzuahmen, dann die Melodien der Schwestern nachzuspielen, ja endlich nachzusingen. „Man quäke nicht so schrecklich und lege sich fein aufs Ohr,“ rief um Mitternacht endlich der Onkel, löschte mir beide Lichter aus und kehrte in sein Schlafzimmer zurück, aus dem er hervorgetreten. Ich mußte gehorchen. Der Traum brachte mir das Geheimnis des Gesanges — so glaubte ich — denn ich sang vortrefflich „sento l'amica speme“. — Den andern Morgen hatte der Onkel alles was nur geigen und pfeifen konnte zur Probe bestellt. Stolz wollte er zeigen, wie herrlich unsere Musik beschaffen, es lief indessen höchst unglücklich ab. Lauretta legte eine große Scene auf, aber gleich im Recitativ tobten sie alle durcheinander, keiner hatte eine Idee vom Accompagnieren. Lauretta schrie — wütete — weinte vor Zorn und Ungeduld. Der Organist saß am Flügel, über den fiel sie her mit den bittersten Vorwürfen. Er stand auf und ging in stummer Verstocktheit zur Thüre hinaus. Der Stadtpfeifer, dem Lauretta ein: Asino maledetto, an den Kopf geworfen, hatte die Violine unter den Arm genommen und den Hut trotzig auf den Kopf geworfen. Er bewegte sich ebenfalls nach der Thüre, die Gesellen, Bogen in die Saiten gesteckt, Mundstücke abgeschraubt, folgten. Bloß die Dilettanten schauten umher mit weinerlichen Blicken und der Acciseinnehmer rief tragisch: „O Gott, wie alteriert mich das!“ — Alle meine Schüchternheit hatte mich verlassen, ich warf mich dem Stadtpfeifer in den Weg, ich bat, ich flehte, ich versprach ihm in der Angst sechs neue Menuetts mit doppeltem Trio für den Stadtball. — Es gelang mir, ihn zu besänftigen. Er kehrte zurück zum Pulte, die Gesellen traten heran, bald war das Orchester hergestellt, nur der Organist fehlte. Langsam wandelte er über den Markt, kein Winken, kein Zurufen lenkte seine Schritte

zurück. Teresina hatte alles mit verbissenem Lachen angesehen, Lauretta, so zornig sie erst gewesen, so heiter war sie jetzt. Sie lobte über Gebühr meine Bemühungen, sie fragte mich, ob ich den Flügel spiele und ehe ich mir's versah, saß ich an des Organisten Stelle vor der Partitur. Noch nie hatte ich den Gesang begleitet oder gar ein Orchester dirigiert. Teresina setzte sich mir zur Seite an den Flügel und gab mir jedes Tempo an, ich bekam ein aufmunterndes Bravo nach dem andern von Lauretta, das Orchester fügte sich, es ging immer besser. In der zweiten Probe wurde alles klar und die Wirkung des Gesanges der Schwestern im Konzerte war unbeschreiblich. Es sollten in der Residenz bei der Rückkunft des Fürsten viele Feierlichkeiten stattfinden, die Schwestern waren hinüberberufen, um auf dem Theater und im Konzert zu singen; bis zur Zeit, wenn ihre Gegenwart notwendig, hatten sie sich entschlossen, in unserem Städtchen zu verweilen und so kam es denn, daß sie noch ein paar Konzerte gaben. Die Bewunderung des Publikums ging über in eine Art Wahnsinn. Nur die alte Meibel nahm bedächtig eine Prise aus dem Porzellan-Mops und meinte: solch impertinentes Geschrei sei kein Gesang, man müsse hübsch duse singen. Mein Organist ließ sich gar nicht mehr sehen, und ich vermißte ihn auch nicht. Ich war der glückseligste Mensch auf Erden! — Den ganzen Tag saß ich bei den Schwestern, accompagnierte und schrieb die Stimmen aus den Partituren zum Gebrauch in der Residenz. Lauretta war mein Ideal, alle bösen Launen, die entsetzlich aufbrausende Heftigkeit — die virtuosische Quälerei am Flügel — alles ertrug ich mit Geduld! — Sie, nur sie hatte mir ja die wahre Musik erschlossen. Ich fing an das Italienische zu studieren und mich in Kanzonetten zu versuchen. Wie schwebte ich im höchsten Himmel, wenn Lauretta meine Komposition sang und sie gar lobte! Oft war es mir, als habe ich das gar nicht gedacht und gesetzt, sondern in Laurettas Gesange strahle erst der Gedanke hervor. An Teresina konnte ich mich nicht recht gewöhnen, sie sang nur selten, schien nicht viel auf mein ganzes Treiben zu geben und zuweilen war es mir sogar, als lache sie mich hinterrücks aus. Endlich kam die Zeit der Abreise heran. Nun erst fühlte ich, was mir Lauretta geworden und die Unmöglichkeit mich von ihr zu trennen. Oft, wenn sie recht

smorfiosa gewesen, liebkoste sie mich, wie wohl auf ganz unverfängliche Weise, aber mein Blut kochte auf und nur die seltsame Kälte, die sie mir entgegenzusetzen wußte, hielt mich ab, hell auflodernd in toller Liebeswut sie in meine Arme zu fassen. — Ich hatte einen leidlichen Tenor, den ich zwar nie geübt, der sich aber jetzt schnell ausbildete. Häufig sang ich mit Lauretta jene zärtlichen italienischen Duettini, deren Zahl unendlich ist. Eben ein solches Duett sangen wir, die Abreise war nahe — „senza di te ben mio, vivere non poss'io“ — wer vermochte das zu ertragen! — Ich stürzte zu Laurettas Füßen — ich war in Verzweiflung! Sie hob mich auf: „aber mein Freund, dürfen wir uns denn trennen?“ — Ich horchte voll Erstaunen hoch auf. Sie schlug mir vor, mit ihr und Teresina nach der Residenz zu gehen, denn aus dem Städtchen heraus müßte ich doch einmal, wenn ich mich der Musik ganz widmen wolle. Denke dir einen, der in den schwärzesten bodenlosen Abgrund stürzt, er verzweifelt am Leben, aber in dem Augenblick, wo er den Schlag, der ihn zerschmettert, zu empfinden glaubt, sitzt er in einer herrlichen hellen Rosenlaube und hundert bunte Lichterchen umhüpfen ihn und rufen: Liebster, bis dato leben Sie noch! — So war mir jetzt zu Mute. Mit nach der Residenz, das stand fest in meiner Seele! — Nicht ermüden will ich dich damit, wie ich es anfing, dem Onkel zu beweisen, daß ich nun durchaus nach der ohnehin nicht sehr entfernten Residenz müßte. Er gab endlich nach, versprach sogar mitzureisen. Welch ein Strich durch die Rechnung! — Meine Absicht, mit den Sängerinnen zu reisen, durfte ich ja nicht laut werden lassen. Ein tüchtiger Katarrh, der den Onkel befiel, rettete mich. Mit der Post fuhr ich von dannen, aber nur bis auf die nächste Station, wo ich blieb, um meine Göttin zu erwarten. Ein wohlgespickter Beutel setzte mich in den Stand, alles gehörig vorzubereiten. Recht romantisch wollte ich die Damen wie ein beschützender Paladin zu Pferde begleiten; ich wußte mir einen nicht besonders schönen, aber nach der Versicherung des Verkäufers geduldigen Gaul zu verschaffen und ritt zur bestimmten Zeit den Sängerinnen entgegen. Bald kam der kleine zweisitzige Wagen langsam heran. Den Hintersitz hatten die beiden Schwestern eingenommen, auf dem kleinen Rücksitz saß ihr Kammermädchen, die kleine dicke Gianna, eine

braune Neapolitanerin. Außerdem war noch der Wagen mit allerlei Kisten, Schachteln und Körben, von denen reisende Damen sich nie trennen, vollgepackt. Von Giannas Schoße bellten mir zwei kleine Möpse entgegen, als ich froh die Erwarteten begrüßte. Alles ging glücklich von statten, wir waren schon auf der letzten Station, da hatte mein Pferd den besonderen Einfall, nach der Heimat zurückkehren zu wollen. Das Bewußtsein, in dergleichen Fällen nicht mit sonderlichem Erfolge Strenge brauchen zu können, riet mir alle nur möglichen sanften Mittel zu versuchen, aber der starrsinnige Gaul blieb ungerührt bei meinem freundlichen Zureden. Ich wollte vorwärts, er rückwärts, alles was ich mit Mühe über ihn erhielt, war, daß, statt rückwärts auszureißen er sich nur im Kreise drehte. Teresina bog sich zum Wagen heraus und lachte sehr, während Lauretta, beide Hände vor dem Gesicht, laut aufschrie, als sei ich in größter Lebensgefahr. Das gab mir den Mut der Verzweiflung, ich drückte beide Sporen dem Gaul in die Rippen, lag aber auch in demselben Augenblick unsanft hinabgeschleudert auf dem Boden. Das Pferd blieb ruhig stehen und schaute mich mit langvorgestrecktem Halse ordentlich verhöhnend an. Ich vermochte nicht aufzustehen, der Kutscher eilte mir zu helfen, Lauretta war herausgesprungen und weinte und schrie, Teresina lachte unaufhörlich. Ich hatte mir den Fuß verstaucht und konnte nicht wieder aufs Pferd. Wie sollte ich fort? Das Pferd wurde an den Wagen gebunden, in den ich hineinkriechen mußte. Denke dir zwei ziemlich robuste Frauenzimmer, eine dicke Magd, zwei Möpse, ein Dutzend Kisten, Schachteln und Körbe und nun noch mich dazu in einen kleinen zweisitzigen Wagen zusammengepackt — denke dir Laurettas Jammern über den unbequemen Sitz — das Heulen der Möpse — das Geschnatter der Neapolitanerin — Teresinas Schmollen — meinen unsäglichen Schmerz am Fuße, und du wirst das Anmutige meiner Lage ganz empfinden. Teresina konnte es, wie sie sagte, nicht länger aushalten. Man hielt, mit einem Satze war sie aus dem Wagen heraus. Sie band mein Pferd los, setzte sich quer über den Sattel und trabte und kurbettierte vor uns her. Gestehen mußte ich, daß sie sich gar herrlich ausnahm. Die ihr in Gang und Stellung eigene Hoheit und Grazie zeigte sich noch mehr auf dem Pferde. Sie ließ sich

die Chitarra hinausreichen und, die Zügel um den Arm geschlungen, sang sie stolze spanische Romanzen, volle Accorde dazu greifend. Ihr helles seidenes Kleid flatterte, im schimmernden Faltenwurf spielend, und wie in den Tönen kosende Luftgeister, nickten und wehten die weißen Federn auf ihrem Hute. Die ganze Erscheinung war hoch romantisch, ich konnte kein Auge von Teresina wenden, unerachtet Lauretta sie eine phantastische Närrin schalt, der die Keckheit übel bekommen würde. Es ging aber glücklich, das Pferd hatte allen Starrsinn verloren oder es war ihm die Sängerin lieber als der Paladin, kurz — erst vor den Thoren der Residenz kroch Teresina wieder ins Wagengehäuse hinein.

Sieh mich jetzt in Konzerten und Opern, sieh mich in aller möglichen Musik schwelgen — sieh mich als fleißigen Korrepetitore am Flügel, Arien, Duette, und was weiß ich sonst einstudieren. Du merkst es dem ganz veränderten Wesen an, daß ein wunderbarer Geist mich durchdringt. Alle kleinstädtische Scheu ist abgeworfen, wie ein Maestro sitze ich am Flügel vor der Partitur, die Scenen meiner Donna dirigierend. — Mein ganzer Sinn — meine Gedanken sind süße Melodie. — Ich schreibe, unbekümmert um kontrapunktische Künste, allerlei Kanzonetten und Arien, die Lauretta singt, wiewohl nur im Zimmer. — Warum will sie nie etwas von mir im Konzert singen? — Ich begreife es nicht! — Aber Teresina erscheint mir zuweilen auf stolzem Roß mit der Lyra, wie die Kunst selbst in kühner Romantik — unwillkürlich schreib' ich manch hohes ernstes Lied! — Es ist wahr, Lauretta spielt mit den Tönen wie eine launische Feenkönigin. Was darf sie wagen, das ihr nicht glücke? Teresina bringt keine Roulade heraus — ein simpler Vorschlag, ein Mordent höchstens, aber ihr langgehaltener Ton leuchtet durch finstern Nachtgrund und wunderbare Geister werden wach und schauen mit ernsten Augen tief hinein in die Brust. — Ich weiß nicht, wie ich so lange dafür verschlossen sein konnte. —

Das den Schwestern bewilligte Benefiz-Konzert war herangekommen, Lauretta sang mit mir eine lange Scene von Anfossi. Ich saß wie gewöhnlich am Flügel. Die letzte Fermate trat ein. Lauretta bot alle ihre Kunst auf, Nachtigallentöne wirbelten auf und ab — aushaltende Noten — dann bunte krause Rouladen, ein ganzes Solfeggio! In der That schien mir das

Ding diesmal beinahe zu lang, ich fühlte einen leisen Hauch; Teresina stand hinter mir. In demselben Augenblicke holte Lauretta aus, zum anschwellenden Harmonikatriller, mit ihm wollte sie in das a Tempo hinein. Der Satan regierte mich, nieder schlug ich mit beiden Händen den Accord, das Orchester folgte, geschehen war es um Laurettas Triller, um den höchsten Moment, der alles in Erstaunen setzen sollte. Lauretta, mit wütenden Blicken mich durchbohrend, riß die Partie zusammen, warf sie mir an den Kopf, daß die Stücke um mich her flogen und rannte wie rasend durch das Orchester ins Nebengemach. Sowie das Tutti geschlossen, eilte ich nach. Sie weinte, sie tobte. „Mir aus den Augen, Frevler," schrie sie mir entgegen — „Teufel, der hämisch mich um alles gebracht — um meinen Ruhm, um meine Ehre — ach, um meinen Trillo — mir aus den Augen, verruchter Sohn der Hölle!" — Sie fuhr auf mich los, ich entsprang durch die Thüre. Während des Konzertes, das eben jemand vortrug, gelang es endlich Teresinen und dem Kapellmeister die Wütende so weit zu besänftigen, daß sie wieder vorzutreten sich entschloß; ich durfte aber nicht mehr an den Flügel. Im letzten Duett, das die Schwestern sangen, brachte Lauretta noch wirklich den anschwellenden Harmonikatriller an, wurde über die Maßen beklatscht und geriet in die beste Stimmung. Ich konnte indessen die üble Behandlung, die ich in Gegenwart so vieler fremder Personen von Lauretta erduldet, nicht verwinden, und war fest entschlossen, den nächsten Morgen nach meiner Vaterstadt zurückzureisen. Eben packte ich meine Sachen zusammen, als Teresina in mein Stübchen trat. Mein Beginnen gewahrend, rief sie voll Erstaunen: „Du willst uns verlassen?" Ich erklärte, daß, nachdem ich solche Schmach von Lauretta erduldet, ich länger in ihrer Gesellschaft nicht bleiben könne. „Also die tolle Aufführung einer Närrin," sprach Teresina, „die sie schon herzlich bereut, treibt dich fort? Kannst du denn aber besser leben in deiner Kunst als bei uns? Nur auf dich kommt es ja an, durch dein Betragen Lauretta von ähnlichem Beginnen abzuhalten. Du bist zu nachgiebig, zu süß, zu sanft. Überhaupt schlägst Du Laurettas Kunst zu hoch an. Sie hat keine üble Stimme und viel Umfang, das ist wahr, aber alle diese sonderbaren wirblichen Schnörkel, die ungemessenen Läufe, diese ewigen Triller, was sind sie anders, als

blendende Kunststückchen, die so bewundert werden, wie die waghalsigen Sprünge des Seiltänzers? Kann denn so etwas tief in uns eindringen und das Herz rühren? Den Harmonikatriller, den du verdorben, kann ich nun gar nicht leiden, es wird mir ängstlich und weh dabei. Und dann dies Hochhinaufklettern in die Region der drei Striche, ist das nicht ein erzwungenes Übersteigen der natürlichen Stimme, die doch nur allein wahrhaft rührend bleibt? Ich lobe mir die Mittel- und die tiefen Töne. Ein in das Herz dringender Laut, ein wahrhaftes Portamento di voce geht mir über alles. Keine unnütze Verzierung, ein fest und stark gehaltener Ton — ein bestimmter Ausdruck, der Seele und Gemüt erfaßt, das ist der wahre Gesang, und so singe ich. Magst du Lauretta nicht mehr leiden, so denke an Teresina, die dich so gern hat, weil du nach deiner eigentlichen Art und Weise eben mein Maestro und Compositore werden wirst. — Nimm mir's nicht übel! Alle deine zierlichen Kanzonetten und Arien sind gar nichts wert gegen das einzige.“ — Teresina sang mit ihrer sonoren Stimme einen einfachen kirchenmäßigen Kanzone, den ich vor wenigen Tagen gesetzt. Nie hatte ich geahnt, daß das so klingen könnte. Die Töne drangen mit wunderbarer Gewalt in mich hinein, die Thränen standen mir in den Augen vor Lust und Entzücken, ich ergriff Teresinas Hand, ich drückte sie tausendmal an den Mund, ich schwur, mich niemals von ihr zu trennen. — Lauretta sah mein Verhältnis mit Teresina mit neidischem verbissenen Ärger an, indessen sie bedurfte meiner, denn trotz ihrer Kunst war sie nicht im stande, Neues ohne Hilfe einzustudieren, sie las schlecht und war auch nicht taktfest. Teresina las alles vom Blatt, und daneben war ihr Taktgefühl ohnegleichen. Nie ließ Lauretta ihren Eigensinn und ihre Heftigkeit mehr aus als beim Accompagnieren. Nie war ihr die Begleitung recht — sie behandelte das als ein notwendiges Übel — man sollte den Flügel gar nicht hören, immer pianissimo — immer nachgeben und nachgeben — jeder Takt anders, so wie es in ihrem Kopfe sich nun gerade gestaltet hatte im Moment. Jetzt setzte ich mich ihr mit festem Sinn entgegen, ich bekämpfte ihre Unarten, ich bewies ihr, daß ohne Energie keine Begleitung denkbar sei, daß Tragen des Gesanges sich merklich unterscheide von taktloser Zerflossenheit. Teresina unterstützte mich treulich.

Ich komponierte nur Kirchensachen und gab alle Soli der tiefen Stimme. Auch Teresina hofmeisterte mich nicht wenig, ich ließ es mir gefallen, denn sie hatte mehr Kenntnis und (so glaubte ich) mehr Sinn für deutschen Ernst als Lauretta.

Wir durchzogen das südliche Deutschland. In einer kleinen Stadt trafen wir auf einen italienischen Tenor, der von Mailand nach Berlin wollte. Meine Damen waren entzückt über den Landsmann; er trennte sich nicht von ihnen, vorzüglich hielt er sich an Teresina, und zu meinem nicht geringen Ärger spielte ich eine ziemlich untergeordnete Rolle. Einst wollte ich mit einer Partitur unter dem Arm gerade ins Zimmer treten, als ich drinnen ein lebhaftes Gespräch zwischen meinen Damen und dem Tenor vernahm. Mein Name wurde genannt — ich stutzte, ich horchte. Das Italienische verstand ich jetzt so gut, daß mir kein Wort entging. Lauretta erzählte eben den tragischen Vorfall im Konzert, wie ich ihr durch unzeitiges Niederschlagen den Triller abgeschnitten. „Asino tedesco," rief der Tenor — es war mir zu Mute, als müßte ich hinein und den luftigen Theaterhelden zum Fenster hinauswerfen — ich hielt an mich. Lauretta sprach weiter, daß sie mich gleich fortjagen wollte, indessen sei sie durch mein flehentliches Bitten bewogen worden, mich noch ferner um sich zu dulden aus Mitleid, da ich bei ihr den Gesang studieren wolle. Teresina bestätigte dies zu meinem nicht geringen Erstaunen. „Es ist ein gutes Kind," fügte sie hinzu, „jetzt ist er in mich verliebt und setzt alles für den Alt. Einiges Talent ist in ihm, aber er muß sich aus dem Steifen und Ungelenken herausarbeiten, das den Deutschen eigen. Ich hoffe mir aus ihm einen Kompositore zu bilden, der mir, da wenig für den Alt geschrieben wird, einige tüchtige Sachen setzt, nachher lasse ich ihn laufen. Er ist mit seinem Liebeln und Schmachten sehr langweilig, auch quält er mich zu sehr mit seineu leidigen Kompositionen, die zur Zeit ganz erbärmlich sind." „Wenigstens bin ich ihn jetzt los," fiel Lauretta ein, „was hat mich der Mensch verfolgt mit seinen Arien und Duetten, weißt du wohl noch, Teresina?" — Nun fing Lauretta ein Duett an, daß ich komponiert, und das sie sonst hoch gerühmt hatte. Teresina nahm die zweite Stimme auf und beide parodierten in Stimme und Vortrag mich auf das grausamste. Der Tenor lachte, daß es im Zimmer

schallte, ein Eisstrom goß sich durch meine Glieder — mein Entschluß war gefaßt unwiderruflich. Leise schlich ich mich fort von der Thür in mein Zimmer zurück, dessen Fenster in die Seitenstraße gingen. Gegenüber war die Post gelegen, eben fuhr der Bamberger Postwagen vor, der gepackt werden sollte. Die Passagiere standen schon vor dem Thorwege, doch hatte ich noch eine Stunde Zeit. Schnell raffte ich meine Sachen zusammen, bezahlte großmütig die ganze Rechnung im Gasthofe und eilte nach der Post. Als ich durch die breite Straße fuhr, sah ich meine Damen, die mit dem Tenor noch am Fenster standen, und sich auf den Schall des Posthorns herausbückten. Ich drückte mich zurück in den Hintergrund und dachte recht mit Lust an die tötende Wirkung des gallbitteren Billets, das ich für sie im Gasthofe zurückgelassen hatte.“ —

Mit vieler Behaglichkeit schlürfte Theodor die Neige des glühenden Eleatiko aus, die ihm Eduard eingeschenkt. „Der Teresina,“ sprach dieser, indem er eine neue Flasche öffnete und geschickt den oben schwimmenden Öltropfen wegschüttete, „der Teresina hätte ich solche Falschheit und Tücke nicht zugetraut. Das anmutige Bild, wie sie zu Pferde, das in zierlichen Kurbetten dahertanzt, spanische Romanzen singt, kommt mir nicht aus den Gedanken.“ „Das war ihr Kulminationspunkt,“ fiel Theodor ein. „Noch erinnere ich mich des seltsamen Eindrucks, den die Scene auf mich machte. Ich vergaß meine Schmerzen; Teresina kam mir in der That wie ein höheres Wesen vor. Daß solche Momente tief ins Leben greifen, und urplötzlich manches eine Form gewinnt, die die Zeit nicht verdüstert, ist nur zu wahr. Ist mir jemals eine kecke Romanze gelungen, so trat gewiß in dem Augenblick des Schaffens Teresinas Bild recht klar und farbig aus meinem Innern hervor.“

„Doch,“ sprach Eduard, „laß uns auch die kunstreiche Lauretta nicht vergessen, und gleich, allen Groll beiseite gesetzt, auf das Wohl beider Schwestern anstoßen.“ — Es geschah! — „Ach,“ sprach Theodor: „wie wehen doch aus diesem Wein die holden Düfte Italiens mich an — wie glüht mir doch frisches Leben durch Nerven und Adern! — Ach warum mußte ich doch das herrliche Land so schnell wieder verlassen!“ „Aber,“ fiel Eduard ein, „noch fand ich in allem, was du erzähltest, keinen Zusammenhang mit dem himmlischen Bilde, und

so, glaube ich, hast du noch mehr von den Schwestern zu sagen. Wohl merke ich, daß die Damen auf dem Bilde keine andern sind, als eben Lauretta und Teresina selbst." „So ist es in der That," erwiderte Theodor, „und meine sehnsüchtigen Stoßseufzer nach dem herrlichen Lande leiten sehr gut das ein, was ich noch zu erzählen habe. Kurz vorher, als ich vor zwei Jahren Rom verlassen wollte, machte ich zu Pferde einen kleinen Abstecher. Vor einer Lokanda stand ein recht freundliches Mädchen und es fiel mir ein, wie behaglich es sein müsse, mir von dem niedlichen Kinde einen Trunk edlen Weins reichen zu lassen. Ich hielt vor der Hausthüre in dem von glühenden Streiflichtern durchglänzten Laubgange. Mir schallten aus der Ferne Gesang und Chitarratöne entgegen — ich horchte hoch auf, denn die beiden weiblichen Stimmen wirkten ganz sonderbar auf mich, seltsam gingen dunkle Erinnerungen in mir auf, die sich nicht gestalten wollten. Ich stieg vom Pferde und näherte mich langsam und auf jeden Ton lauschend der Weinlaube, aus der die Musik zu ertönen schien. Die zweite Stimme hatte geschwiegen. Die erste sang allein eine Kanzonetta. Je näher ich kam, destomehr verlor sich das Bekannte, das mich erst so angeregt hatte. Die Sängerin war in einer bunten, krausen Fermate begriffen. Das wirbelte auf und ab — auf und ab — endlich hielt sie einen langen Ton — aber nun brach eine weibliche Stimme plötzlich in tolles Zanken aus — Verwünschungen, Flüche, Schimpfreden! — Ein Mann protestiert, ein anderer lacht. — Eine zweite weibliche Stimme mischt sich in den Streit. Immer toller und toller braust der Zank mit aller italienischen Rabbia! — Endlich stehe ich dicht vor der Laube — ein Abbate stürzt heraus und rennt mich beinahe über den Haufen — er sieht sich nach mir um, ich erkenne meinen guten Signor Ludovico, meinen musikalischen Neuigkeitsträger aus Rom! — „Was um des Himmels willen," rufe ich — „Ah, Signor Maestro! — Signor Maestro!" schreit er: „Retten Sie mich — schützen Sie mich vor dieser Wütenden — vor diesem Krokodill — diesem Tiger — dieser Hyäne — diesem Teufel von Mädchen. — Es ist wahr — es ist wahr — ich gab den Takt zu Anfossis Kanzonetta, und schlug zu unrechter Zeit mitten in der Fermate nieder — ich schnitt ihr den Trillo ab — aber warum sah ich ihr in die Augen, der satanischen

Göttin! — Hole der Teufel alle Fermaten — alle Fermaten!" — In ganz besonderer Bewegung trat ich mit dem Abbate rasch in die Weinlaube und erkannte auf den ersten Blick die Schwestern Lauretta und Teresina. Noch schrie und tobte Lauretta, noch sprach Teresina heftig auf sie hinein — der Wirt, die nackten Arme übereinander geschlagen, schaute lachend zu, während ein Mädchen den Tisch mit neuen Flaschen besetzte. Sowie mich die Sängerinnen erblickten, stürzten sie über mich her: „Ah, Signor Theodoro!" und überhäuften mich mit Liebkosungen. Aller Streit war vergessen. „Seht hier," sprach Lauretta zum Abbate: „Seht hier einen Compositore, graziös wie ein Italiener, stark wie ein Deutscher!" — Beide Schwestern, sich mit Heftigkeit ins Wort fallend, erzählten nun von den glücklichen Tagen unseres Beisammenseins, von meinen tiefen musikalischen Kenntnissen schon als Jüngling — von unseren Übungen — von der Vortrefflichkeit meiner Kompositionen — nie hätten sie etwas anderes singen mögen, als was ich gesetzt — Teresina verkündigte mir endlich, daß sie von einem Impressario zum nächsten Karneval als erste tragische Sängerin engagiert worden, sie wolle aber erklären, daß sie nur unter der Bedingung singen werde, wenn mir wenigstens die Komposition einer tragischen Oper übertragen würde. — Das Ernste, Tragische sei doch nun einmal mein Fach u. s. w. Lauretta meinte dagegen: Schade sei es, wenn ich nicht meinem Hange zum Zierlichen, Anmutigen, kurz zur Opera buffa nachgeben wollte. Für diese sei sie als erste Sängerin engagiert, und daß niemand anders als ich die Oper, in der sie zu singen hätte, komponieren solle, verstehe sich von selbst. Du kannst denken, mit welchen besonderen Gefühlen ich zwischen beiden stand. Übrigens siehst du, daß die Gesellschaft, zu der ich trat, eben diejenige ist, welche Hummel malte und zwar in dem Moment, als der Abbate eben im Begriff ist, in Laurettas Fermate hineinzuschlagen." „Aber dachten sie denn," sprach Eduard, „gar nicht an dein Scheiden, an das gallbittere Billet?" „Auch nicht mit einem Worte," erwiderte Theodor, „und ich ebensowenig, denn längst war aller Groll aus meiner Seele gewichen und mein Abenteuer mit den Schwestern mir spaßhaft geworden. Das einzige, was ich mir erlaubte, war, dem Abbate zu erzählen, wie vor mehreren Jahren mir

auch in einer Anfossischen Arie ein ganz gleicher Unfall begegnet, wie heute ihm. Ich drängte mein ganzes Beisammensein mit den Schwestern in die tragikomische Scene hinein, und ließ kräftige Seitenhiebe austeilend die Schwestern das Übergewicht fühlen, das die an mancher Lebens- und Kunsterfahrung reichen Jahre mir über sie gegeben hatten. Und gut war es doch, schloß ich, daß ich hinein schlug in die Fermate, denn das Ding war angelegt auf ewige Zeiten und ich glaube, ließ ich die Sängerin gewähren, so säß ich noch am Flügel.“ „Doch! Signor!“ erwiderte der Abbate, „welcher Maestro darf sich anmaßen, der Primadonna Gesetze zu geben, und dann war Ihr Vergehen viel größer als das meinige, im Konzertsaal, und hier in der Laube — eigentlich war ich nur Maestro in der Idee, niemand durfte was darauf geben — und hätte mich dieser himmlischen Augen süßer Feuerblick nicht bethört, so wär' ich nicht ein Esel gewesen.“ Des Abbaten letzte Worte waren heilbringend, denn Lauretta, deren Augen während der Abbate sprach, wieder zornig zu funkeln anfingen, wurde dadurch ganz besänftigt.

Wir blieben den Abend über beisammen. Vierzehn Jahre, so lange war es her, als ich mich von den Schwestern trennte, ändern viel. Lauretta hatte ziemlich gealtert, indessen war sie noch jetzt nicht ohne Reiz. Teresina hatte sich besser erhalten und ihren schönen Wuchs nicht verloren. Beide gingen ziemlich bunt gekleidet, und ihr ganzer Anstand war wie sonst, also vierzehn Jahre jünger als sie selbst. Teresina sang auf meine Bitte einige der ernsten Lieder, die mich sonst tief ergriffen hatten, aber es war mir, als hätten sie anders in meinem Innern wiedergeklungen, und so war auch Laurettas Gesang, hatte ihre Stimme auch weder an Stärke und Höhe zu merklich verloren, ganz von dem verschieden, der als der ihrige in meinem Innern lebte. Schon dieses Aufdringen der Vergleichung einer inneren Idee mit der nicht eben erfreulichen Wirklichkeit, mußte mich noch mehr verstimmen, als es das Betragen der Schwestern gegen mich, ihre erheuchelte Extase, ihre unzarte Bewunderung, die doch sich wie gnädige Protektion gestaltete, schon vorher gethan hatte. — Der drollige Abbate, der mit aller nur erdenklichen Süßigkeit den Amoroso von beiden Schwestern machte, der gute Wein reichlich genossen, gaben mir

endlich meinen Humor wieder, so daß der Abend recht froh in heller Gemütlichkeit verging. Auf das eifrigste luden mich die Schwestern zu sich ein, um gleich mit ihnen das nötige über die Partien zu verabreden, die ich für sie setzen sollte. — Ich verließ Rom, ohne sie weiter aufzusuchen.“ —

„Und doch,“ sprach Eduard, „hast du ihnen das Erwachen deines inneren Gesanges zu verdanken.“ „Allerdings,“ erwiderte Theodor, „und eine Menge guter Melodien dazu, aber eben deshalb hätte ich sie nie wiedersehen sollen. Jeder Komponist erinnert sich wohl eines mächtigen Eindrucks, den die Zeit nicht vernichtet. Der im Ton lebende Geist sprach und das war das Schöpfungswort, welches urplötzlich den ihm verwandten im Innern ruhenden Geist weckte; mächtig strahlte er hervor und konnte nie mehr untergehen. Gewiß ist es, daß, so angeregt, alle Melodien die aus dem Innern hervorgehen, uns nur der Sängerin zu gehören scheinen, die den ersten Funken in uns warf. Wir hören sie und schreiben es nur auf, was sie gesungen. Es ist aber das Erbteil von uns Schwachen, daß wir, an der Erdscholle klebend, so gern das Überirdische hinabziehen wollen in die irdische ärmliche Beengtheit. So wird die Sängerin unsere Geliebte — wohl gar unsere Frau! — Der Zauber ist vernichtet und die innere Melodie, sonst herrliches verkündend, wird zur Klage über eine zerbrochene Suppenschüssel oder einen Tintenfleck in neuer Wäsche. — Glücklich ist der Komponist zu preisen, der niemals mehr im irdischen Leben die wiederschaut, die mit geheimnisvoller Kraft seine innere Musik zu entzünden wußte. Mag der Jüngling sich heftig bewegen in Liebesqual und Verzweiflung, wenn die holde Zauberin von ihm geschieden, ihre Gestalt wird ein himmelherrlicher Ton und der lebt fort in ewiger Jugendfülle und Schönheit und aus ihm werden die Melodien geboren, die nur sie und wieder sie sind. Was ist sie denn nun aber anders als das höchste Ideal, das aus dem Innern heraus sich in der äußeren fremden Gestalt spiegelte.“

„Sonderbar, aber ziemlich plausibel,“ sagte Eduard, als die Freunde Arm in Arm aus dem Taronischen Laden hinausschritten ins Freie.

Die Freunde stimmten darin überein, daß, wenn auch Theodors Erzählung nicht im eigentlichsten Sinn, wie er einmal angenommen, serapiontisch zu nennen, da er Bild und Gestalten, die er beschrieben, wohl auch mit leiblichen Augen geschaut, ihr doch eine gewisse frohe und freie Gemütlichkeit nicht abzusprechen und sie daher des Serapionklubs nicht ganz unwürdig zu nennen sei. Du hast, sprach Ottmar, du hast, mein lieber Freund Theodor! mir durch deine Erzählung deine Bestrebungen in der herrlichen Kunst der Musik recht vor Augen gebracht. Ein jeder von uns trachtete dich hin zu verlocken in anderes Gebiet. Während Lothar nur Instrumentalsachen von dir hören wollte, bestand ich auf komische Opern und währeud Cyprian in, wie er jetzt eingestehen wird, gänzlich form- und regellosen Gedichten, die du komponieren solltest, dir das Unerhörte zutraute, gefielst du dich nur in ernster Kirchenmusik. So wie die Sachen nun einmal stehen, möchte doch wohl die ernste tragische Oper die höchste Stufe sein, die zu erreichen der Komponist streben muß, und es ist mir unbegreiflich, daß du nicht schon längst ein solches Werk unternommen und etwas tüchtiges geleistet hast.

Wer anders, erwiderte Theodor, wer anders ist Schuld an meiner Säumnis als du, Ottmar, ebenso wie Cyprian und Lothar? Hat sich wohl einer von Euch entschließen können, mir eine Oper zu schreiben, alles Bittens, Flehens, Andringens ungeachtet?

Wunderlicher Mensch, sprach Cyprian, hab' ich nicht genug mit dir über Operntexte gesprochen, verwarfst du nicht die sublimsten Ideen als gänzlich unausführbar? — Verlangtest du nicht zuletzt sonderbarerweise, daß ich förmlich Musik studieren solle, um deine Bedürfnisse verstehen und sie befriedigen zu können? — Da mußte mir ja wohl alle Lust zur Poesie der Art vergehen, als du, von dem ich das nimmermehr geglaubt, zeigtest, daß du ebensogut wie alle handwerksmäßigen Komponisten, Kapellmeister und Musikdirektoren an der hergebrachten Form klebst und davon auf keine Weise abweichen willst.

Was aber, nahm Lothar das Wort, was aber gar nicht zu erklären ist. — Sagt, warum in aller Welt, schreibt sich Theodor, der des Wortes, des poetischen Ausdrucks mächtig ist, nicht selbst eine Oper? — Warum mutet er uns zu, daß wir

Musiker werden sollen und unser dichterisches Talent verschwenden nur um ein Ding zu schaffen, dem er erst Leben und Regung giebt? Kennt er nicht am besten sein Bedürfnis? — Liegt es nicht bloß an der Imbezillität der meisten Komponisten, an ihrer einseitigen Ausbildung, daß sie anderer Hilfe bedürfen zu ihrem Werk? — Ist denn nicht vollkommene Einheit des Textes und der Musik nur denkbar, wenn Dichter und Komponist ein und dieselbe Person ist?

Das klingt, sprach Theodor, das klingt alles ganz erstaunlich plausibel und ist doch so ganz und gar nicht wahr. Es ist, wie ich behaupte, unmöglich, daß irgend einer allein ein Werk schaffe, gleich vortrefflich in Wort und Ton.

Das, fuhr Lothar fort, das, lieber Theodor, bildest du dir nur ein, entweder wegen unbilliger Mutlosigkeit oder wegen — angeborener Faulheit. Der Gedanke, dich erst durch die Verse durcharbeiten zu müssen um zu den Tönen zu gelangen, ist dir so fatal, das du dich gar nicht darauf einlassen magst, unerachtet ich doch glaube, daß dem begeisterten Dichter und Komponisten Ton und Wort in einem Moment zuströmt.

Ganz gewiß, riefen Cyprian und Ottmar.

Ihr treibt mich in die Enge, sprach Theodor, erlaubt, daß ich statt aller Widerlegung Euch ein Gespräch zweier Freunde über die Bedingnisse der Oper vorlese, daß ich vor mehreren Jahren aufschrieb. — Die verhängnisvolle Zeit, die wir erlebt, war damals im Beginnen. Ich glaubte meine Existenz in der Kunst gefährdet, ja vernichtet, und mich überfiel eine Mutlosigkeit, die auch wohl in körperlichem Kränkeln ihren Grund haben mochte. — Ich schuf mir damals einen serapiontischen Freund, der statt des Kiels das Schwert ergriffen. Er richtete mich auf in meinem Schmerz, er stieß mich hinein in das bunteste Gewühl der großen Ereignisse und Thaten jener glorreichen Zeit.

Ohne weiteres begann Theodor:

2. Der Dichter und der Komponist.

Der Feind war vor den Thoren, das Geschütz donnerte rings umher, und feuersprühende Granaten durchschnitten zischend die Luft. Die Bürger rannten mit von Angst ge-

bleichten Gesichtern in ihre Wohnungen, und die öden Straßen erhallten von dem Pferdegetrappel der Reiter-Patrouillen, die dahersprengten und fluchend die zurückgebliebenen Soldaten in die Schanzen trieben. Nur Ludwig saß in seinem Hinterstübchen, ganz vertieft und versunken in die herrliche, bunte phantastische Welt, die ihm vor dem Flügel aufgegangen; er hatte soeben eine Symphonie vollendet, in der er alles das, was in seinem Innersten erklungen, in sichtbarlichen Noten festzuhalten gestrebt, und es sollte das Werk, wie Beethovens Kompositionen der Art, in göttlicher Sprache von den herrlichen Wundern des fernen romantischen Landes reden, in dem wir in unaussprechlicher Sehnsucht untergehend leben; ja es sollte selbst, wie eines jener Wunder, in das beengte dürftige Leben treten, und mit holden Sirenenstimmen die sich willig Hingebenden hinauslocken. Da trat die Wirtin ins Zimmer, scheltend, wie er in dieser allgemeinen Angst und Not nur auf dem Flügel spielen könne, und ob er sich denn auf seinem Dachstübchen totschießen lassen wolle. Ludwig begriff die Frau eigentlich nicht, bis in dem Augenblick eine daherbrausende Granate ein Stück des Daches wegriß, und die Fensterscheiben klirrend hineinwarf; da rannte die Wirtin schreiend und jammernd die Treppe hinab, und Ludwig eilte, sein Liebstes, was er nun besaß, nämlich die Partitur der Symphonie, unter dem Arm tragend, ihr nach in den Keller. Hier war die ganze Hausgenossenschaft versammelt. In einem Anfall von Liberalität, die ihm sonst gar nicht eigen, hatte der im untern Stock wohnende Weinwirt ein paar Dutzend Flaschen seines besten Weines preisgegeben, die Frauen brachten, unter Zittern und Zagen, doch, wie immer auf des Leibes Nahrung und Notdurft bedacht, manches köstliche Stück aus ihrem Küchenvorrat im zierlichen Strickkörbchen herbei; man aß, man trank — man ging aus dem durch Angst und Not exaltierten Zustand bald über in das gemütliche Behagen, wo Nachbar an Nachbar sich schmiegend, Sicherheit sucht und zu finden glaubt, und gleichsam jeder kleinliche künstliche Pas, den die Konvenienz gelehrt, in dem großen Dreher untergeht, zu dem des Schicksals eherne Faust den gewaltigen Takt schlägt. Vergessen war der bedrängte Zustand, ja die augenscheinliche Lebensgefahr, und muntere Gespräche ergossen sich von begeisterten Lippen. Hausbewohner,

die, sich auf der Treppe begegnend, kaum den Hut gerückt, saßen Hand in Hand bei einander, ihr Innerstes in wechselseitiger, herzlicher Teilnahme aufschließend. Sparsamer fielen die Schüsse und mancher sprach schon vom Heraufsteigen, da die Straße sicher zu werden scheine. Ein alter Militär ging weiter und bewies soeben, nachdem er zuvor über die Befestigungskunst der alten Römer und über die Wirkung der Katapulte ein paar lehrreiche Worte fallen gelassen, auch aus neuerer Zeit des Vauban mit Ruhm erwähnt, daß alle Furcht unnütz sei, da das Haus ganz außer der Schußlinie liege — als eine anschlagende Kugel die Ziegelsteine, womit man die Zuglöcher verwahrt, in den Keller schleuderte. Niemand wurde indessen beschädigt, und als der Militär mit dem vollen Glase auf den Tisch sprang, von dem die Ziegelsteine die Flaschen hinabgeworfen, und jeder ferneren Kugel Hohn sprach, kehrte allen der Mut wieder. — Dies war indessen auch der letzte Schreck; die Nacht verging ruhig, und am andern Morgen erfuhr man, daß die Armee eine andere Stellung genommen und dem Feinde freiwillig die Stadt geräumt habe. Als man den Keller verließ, durchstreiften schon feindliche Reiter die Stadt, und ein öffentlicher Anschlag sagte den Einwohnern Ruhe und Sicherheit des Eigentums zu. Ludwig warf sich in die bunte Menge, die, auf das neue Schauspiel begierig, dem feindlichen Heerführer entgegenzog, der unter dem lustigen Klange der Trompeten, umgeben von glänzend gekleideten Garden, eben durch das Thor ritt. — Kaum traute er seinen Augen, als er unter den Adjutanten seinen inniggeliebten, akademischen Freund Ferdinand erblickte, der in einfacher Uniform, den linken Arm in einer Binde tragend, auf einem herrlichen Falben dicht bei ihm vorüber kurbettierte. „Er war es — er war es wahr und wahrhaftig selbst!“ rief Ludwig unwillkürlich aus. Vergebens suchte er dem Freunde zu folgen, den das flüchtige Roß schnell davon trug, und gedankenvoll eilte Ludwig in sein Zimmer zurück: aber keine Arbeit wollte von statten gehen, die Erscheinung des alten Freundes, den er seit Jahren ganz aus dem Gesichte verloren, erfüllte sein Inneres, und wie in hellem Glanz trat die glückselige Jugendzeit hervor, die er mit dem gemütlichen Ferdinand verlebt. Ferdinand hatte damals keineswegs irgend eine Tendenz zum Soldatenstande gezeigt; er lebte

ganz den Musen, und manches geniale Erzeugnis beurkundete seinen Beruf zum Dichter. Um so weniger begreiflich war daher Ludwig die Umformung seines Freundes, und er brannte vor Begierde, ihn zu sprechen, ohne zu wissen, wie er es anfangen solle, ihn aufzufinden. —

Immer lebendiger und lebendiger wurde es nun am Orte, ein große Teil der feindlichen Armeen zog durch, und an ihrer Spitze kamen die verbündeten Fürsten, welche sich selbst einige Tage Ruhe gönnten. Je größer nun aber das Gedränge im Hauptquartier wurde, desto mehr schwand Ludwig die Hoffnung, den Freund wieder zu sehen, bis dieser endlich in einem entlegenen, wenig besuchten Kaffeehause, wo Ludwig sein frugales Abendbrod zu verzehren pflegte, ihm ganz unerwartet mit einem lauten Ausruf der innigsten Freude in die Arme fiel. Ludwig blieb stumm, denn ein gewisses unbehagliches Gefühl verbitterte ihm den ersehnten Augenblick des Wiederfindens. Es war ihm, wie manchmal im Traume man die Geliebten umarmt, und diese sich nun schnell fremdartig umgestalten, so daß die schönsten Freuden schnell untergehen im höhnenden Gaukelspiel.

Der sanfte Sohn der Musen, der Dichter manches romantischen Liedes, das Ludwig in Klang und Ton gekleidet hatte, stand vor ihm im hohen Helmbusch, den gewaltigen, klirrenden Säbel an der Seite, und verleugnete selbst seine Stimme, im harten, rauhen Ton aufjauchzend! Ludwigs düsterer Blick fiel auf den verwundeten Arm und glitt hinauf zu dem Ehrenorden, den Ferdinand auf der Brust trug. Da umschlang ihn Ferdinand mit dem rechten Arm und drückte ihn heftig und stark an sein Herz. „Ich weiß,“ sagte er, „was du jetzo denkst, was du empfindest bei unserem Zusammentreffen! — Das Vaterland rief mich, und ich durfte nicht zögern, dem Rufe zu folgen. Mit der Freude, mit dem glühenden Enthusiasmus, den die heilige Sache entzündet hat in jedes Brust, den die Feigherzigkeit nicht zum Sklaven stempelt, ergriff diese Hand, sonst nur gewohnt den leichten Kiel zu führen, das Schwert! Schon ist mein Blut geflossen, und nur der Zufall, der es wollte, daß ich unter den Augen des Fürsten meine Pflicht that, erwarb mir den Orden. Aber glaube mir, Ludwig! die Saiten, die so oft in meinem Innern erklungen, und deren Töne so oft zu dir gesprochen,

sind noch unverletzt; ja, nach grausamer, blutiger Schlacht, auf einsamen Posten, wenn die Reiter im Bivouac um das Wachtfeuer lagen, da dichtete ich in hoher Begeisterung manches Lied, das in meinem herrlichen Beruf, zu streiten für Ehre und Freiheit, mich erhob und stärkte."

Ludwig fühlte, wie sein Inneres sich aufschloß bei diesen Worten, und als Ferdinand mit ihm in ein kleines Seitengemach getreten und Kaskett und Säbel abgelegt, war es ihm, als habe der Freund ihn nur in wunderlicher Verkleidung geneckt, die er jetzt abgeworfen. Als beide Freunde nun das kleine Mahl verzehrten, das ihnen indessen aufgetragen war, und die Gläser aneinander gestoßen lustig erklangen, da erfüllte sie froher Mut und Sinn, die alte, herrliche Zeit umfing sie mit allen ihren bunten Farben und Lichtern, und alle jene holdseligen Erscheinungen, die ihr vereintes Kunststreben wie mit mächtigem Zauber hervorgerufen, kamen wieder im herrlichen Glanze erneuter Jugend. Ferdinand erkundigte sich angelegentlich nach dem, was Ludwig unter der Zeit komponiert habe, und war höchlich verwundert, als dieser ihm gestand, daß er noch immer nicht dazu gekommen sei, eine Oper zu setzen und auf das Theater zu bringen, da ihn bis jetzt durchaus kein Gedicht, was Sujet und Ausarbeitung anbelange, zur Komposition habe begeistern können.

„Ich begreife nicht," sagte Ferdinand, „daß du selbst, dem es bei einer höchst lebendigen Phantasie durchaus nicht an der Erfindung des Stoffes fehlen kann, und dem die Sprache hinlänglich zu Gebote steht, dir nicht längst eine Oper gedichtet hast!"

Ludwig. Ich will dir zugestehen, daß meine Phantasie wohl lebendig genug sein mag, manches gute Opernsujet zu erfinden; ja, daß, wenn nachts ein leichter Kopfschmerz mich in jenen träumerischen Zustand versetzt, der gleichsam der Kampf zwischen Wachen und Schlafen ist, mir nicht allein recht gute, wahrhaft romantische Opern vorkommen, sondern wirklich vor mir aufgeführt werden mit meiner Musik. Was indessen die Gabe des Festhaltens und Aufschreibens betrifft, so glaube ich, daß sie mir fehlt, und es ist uns Komponisten in der That auch kaum zuzumuten, daß wir uns jenen mechanischen Handgriff, der in jeder Kunst zum Gelingen des Werkes nötig, und

den man nur durch steten Fleiß und anhaltende Übung erlangt, aneignen sollen, um unsere Verse selbst zu bauen. Hätte ich aber auch die Fertigkeit erworben, ein gedachtes Sujet richtig und mit Geschmack in Scenen und Verse zu setzen, so würde ich mich doch kaum entschließen können, mir selbst eine Oper zu dichten.

Ferdinand. Aber niemand könnte ja in deine musikalischen Tendenzen so eingehen, als du selbst.

Ludwig. Das ist wohl wahr; mir kommt es indessen vor, als müsse dem Komponisten, der sich hinsetzte, ein gedachtes Opernsujet in Verse zu bringen, so zu Mute werden, wie dem Maler, der von dem Bilde, was er in der Phantasie empfangen, erst einen mühsamen Kupferstich zu verfertigen genötigt würde, ehe man ihm erlaubte, die Malerei mit lebendigen Farben zu beginnen.

Ferdinand. Du meinst, das zum Komponieren nötige Feuer würde verknistern und verdampfen bei der Versifikation?

Ludwig. In der That, so ist es! Und am Ende würden mir meine Verse selbst nur armselig vorkommen, wie die papiernen Hülsen der Raketen, die gestern noch in feurigem Leben prasselnd in die Lüfte fuhren. — Im Ernste aber, mir scheint zum Gelingen des Werkes es in keiner Kunst so nötig, das Ganze mit allen seinen Teilen bis in das kleinste Detail im ersten, regsten Feuer zu ergreifen, als in der Musik, denn nirgends ist das Feilen und Ändern untauglicher und verderblicher, so wie ich aus Erfahrung weiß, daß die zuerst gleich bei dem Lesen eines Gedichtes wie durch einen Zauberschlag erweckte Melodie allemal die beste, ja vielleicht im Sinn des Komponisten die einzig wahre ist. Ganz unmöglich würde es dem Musiker sein, sich nicht gleich bei dem Dichten mit der Musik, die die Situation hervorgerufen, zu beschäftigen. Ganz hingerissen und nur arbeitend in den Melodien, die ihm zuströmten, würde er vergebens nach den Worten ringen, und gelänge es ihm, sich mit Gewalt dazu zu treiben, so würde jener Strom, brauste er auch noch so gewaltig in hohen Wellen daher, gar bald wie im unfruchtbaren Sande versiegen. Ja, um noch bestimmter meine innere Überzeugung auszusprechen: in dem Augenblick der musikalischen Begeisterung würden ihm alle Worte, alle Phrasen ungenügend — matt — erbärmlich vor-

kommen, und er müßte von seiner Höhe herabsteigen, um in der untern Region der Worte für das Bedürfnis seiner Existenz betteln zu können. Würde aber hier ihm nicht bald, wie dem eingefangenen Adler der Fittig gelähmt werden, und er vergebens den Flug zur Sonne versuchen?

Ferdinand. Das läßt sich allerdings hören: aber weißt du wohl, mein Freund, daß du mehr deine Unlust, dir erst durch all die nötigen Scenen, Arien, Duette 2c. den Weg zum musikalischen Schaffen zu bahnen, entschuldigst, als mich überzeugst?

Ludwig. Mag das sein, aber ich erneuere einen alten Vorwurf: Warum hast du schon damals, als gleiches Kunststreben uns so innig verband, nie meinem innigen Wunsche genügen wollen, mir eine Oper zu dichten?

Ferdinand. Weil ich es für die undankbarste Arbeit von der Welt halte. — Du wirst mir eingestehen, daß niemand eigensinniger in seinen Forderungen sein kann, als ihr es seid, ihr Komponisten; und wenn du behauptest, daß es dem Musiker nicht zuzumuten sei, daß er sich den Handgriff, den die mechanische Arbeit der Versifikation erfordert, aneigne, so meine ich dagegen, daß es dem Dichter gar sehr zur Last fallen dürfe, sich so genau um eure Bedürfnisse, um die Struktur eurer Terzette, Quartette, Finalen 2c. zu bekümmern, um nicht, wie es denn leider uns nur zu oft geschieht, jeden Augenblick gegen die Form, die ihr nun einmal angenommen, mit welchem Recht, mögt ihr selbst wissen, zu sündigen. Haben wir in der höchsten Spannung danach getrachtet, jede Situation unseres Gedichtes in wahrer Poesie zu ergreifen und in den begeistertsten Worten, den gerundetsten Versen zu malen, so ist es ja ganz erschrecklich, daß ihr oft unsere schönsten Verse unbarmherzig wegstreicht, und unsere herrlichsten Worte oft durch Verkehren und Umwenden mißhandelt, ja im Gesange ersäuft. — Das will ich nur von der vergeblichen Mühe des sorglichen Ausarbeitens sagen. Aber selbst manches herrliche Sujet, das uns in dichterischer Begeisterung aufgegangen, und mit dem wir stolz in der Meinung, euch hoch zu beglücken, vor euch treten, verwerft ihr geradezu als untauglich und unwürdig des musikalischen Schmuckes. Das ist denn doch oft purer Eigensinn, oder was

weiß ich sonst: denn oft macht ihr euch an Texte, die unter dem Erbärmlichen stehen, und —

Ludwig. Halt, lieber Freund! — Es giebt freilich Komponisten, denen die Musik so fremd ist, wie manchen Versedrechslern die Poesie: die haben denn oft jene, wirklich in jeder Hinsicht unter dem Erbärmlichen stehenden Texte in Noten gesetzt. Wahrhafte, in der herrlichen, heiligen Musik lebende und webende Komponisten wählten nur poetische Texte.

Ferdinand. Aber Mozart...?

Ludwig. Wählte nur der Musik wahrhaft zusagende Gedichte zu seinen klassischen Opern, so paradox dies manchem scheinen mag. — Doch davon hier jetzt abgesehen, meine ich, daß es sich sehr genau bestimmen ließe, was für ein Sujet für die Oper paßt, so daß der Dichter nie Gefahr laufen könnte, darin zu irren.

Ferdinand. Ich gestehe, nie darüber nachgedacht zu haben, und bei dem Mangel musikalischer Kenntnisse würden mir auch die Prämissen gefehlt haben.

Ludwig. Wenn du unter musikalischen Kenntnissen die sogenannte Schule der Musik verstehst, so bedarf es deren nicht, um richtig über das Bedürfnis der Komponisten zu urteilen: denn ohne diese kann man das Wesen der Musik so erkannt haben und so in sich tragen, daß man in dieser Hinsicht ein viel besserer Musiker ist, als der, der im Schweiße seines Angesichts die ganze Schule in ihren mannigfachen Irrgängen durcharbeitend, die tote Regel, wie den selbstgeschnitzten Fetisch, als den lebendigen Geist verherrlicht und den dieser Götzendienst um die Seligkeit des höheren Reiches bringt.

Ferdinand. Und du meinst, daß der Dichter in jenes wahre Wesen der Musik eindringe, ohne daß ihm die Schule jene niedrigeren Weihen erteilt hat?

Ludwig. Allerdings! — Ja, in jenem fernen Reiche, das uns oft in seltsamen Ahnungen umfängt, und aus dem wunderbare Stimmen zu uns herabtönen und alle die Laute wecken, die in der beengten Brust schliefen, und die, nun erwacht, wie in feurigen Strahlen freudig und froh heraufschießen, so daß wir der Seligkeit jenes Paradieses teilhaftig werden — da sind Dichter und Musiker die innigst verwandten Glieder

einer Kirche: denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist ein und dasselbe, das ihnen die höchste Weihe erschlossen.

Ferdinand. Ich höre meinen lieben Ludwig, wie er in tiefen Sprüchen das geheimnisvolle Wesen der Kunst zu erfassen strebt, und in der That, schon jetzt sehe ich den Raum schwinden, der mir sonst den Dichter vom Musiker zu trennen schien.

Ludwig. Laß mich versuchen, meine Meinung über das wahre Wesen der Oper auszusprechen. In kurzen Worten: Eine wahrhafte Oper scheint mir nur die zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben entspringt.

Ferdinand. Ich gestehe, daß mir das noch nicht ganz eingeht.

Ludwig. Ist nicht die Musik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs, deren wunderbare Accente in unserm Innern wiederklingen und ein höheres, intensives Leben erwecken? Alle Leidenschaften kämpfen schimmernd und glanzvoll gerüstet miteinander, und gehen unter in einer unaussprechlichen Sehnsucht, die unsere Brust erfüllt. Dies ist die unnennbare Wirkung der Instrumentalmusik. Aber nun soll die Musik ganz ins Leben treten, sie soll seine Erscheinungen ergreifen, und Wort und That schmückend, von bestimmten Leidenschaften und Handlungen sprechen. Kann man denn vom Gemeinen in herrlichen Worten reden? Kann denn die Musik etwas anderes verkünden, als die Wunder jenes Landes, von dem sie zu uns herübertönt? — Der Dichter rüste sich zum kühnen Fluge in das ferne Reich der Romantik; dort findet er das Wundervolle, das er in das Leben tragen soll, lebendig und in frischen Farben erglänzend, so daß man willig daran glaubt, ja daß man, wie in einem beseeligenden Traume, selbst dem dürftigen, alltäglichen Leben entrückt in den Blumengängen des romantischen Lebens wandelt, und nur seine Sprache, das in Musik ertönende Wort versteht.

Ferdinand. Du nimmst also ausschließlich die romantische Oper mit ihren Feen, Geistern, Wundern und Verwandlungen in Schutz?

Ludwig. Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzige wahrhafte, denn nur im Reiche der Romantik ist die Musik zu Hause. Du wirst mir indessen wohl glauben, daß

ich diejenigen armseligen Produkte, in denen läppische, geistlose Geister erscheinen, und ohne Ursache und Wirkung Wunder auf Wunder gehäuft werden, nur um das Auge des müßigen Pöbels zu ergötzen, höchlich verachte. Eine wahrhaft romantische Oper dichtet nur der geniale, begeisterte Dichter, denn nur dieser führt die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs ins Leben; auf seinem Fittig schwingen wir uns über die Kluft, die uns sonst davon trennte, und einheimisch geworden in dem fremden Lande, glauben wir an die Wunder, die als notwendige Folgen der Einwirkung höherer Naturen auf unser Sein sichtbarlich geschehen, und alle die starken, gewaltsam ergreifenden Situationen entwickeln, welche uns bald mit Grausen und Entsetzen, bald mit der höchsten Wonne erfüllen. Es ist, mit einem Wort, die Zauberkraft der poetischen Wahrheit, welche dem das Wunderbare darstellenden Dichter zu Gebote stehen muß, denn nur diese kann uns hinreißen, und eine bloß grillenhafte Folge zweckloser Feereien, die, wie in manchen Produkten der Art, oft bloß da sind, um den Pagliasso im Knappenkleide zu necken, wird uns als albern und possenhaft immer kalt und ohne Teilnahme lassen. — Also mein Freund, in der Oper soll die Einwirkung höherer Naturen auf uns sichtbarlich geschehen, und so vor unsern Augen sich ein romantisches Sein erschließen, in dem auch die Sprache höher potenziert, oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d. h. Musik, Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreißt. Auf diese Art soll, wie ich vorhin behauptete, die Musik unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringen.

Ferdinand. Jetzt verstehe ich dich ganz und denke an den Ariost und den Tasso; doch glaube ich, daß es eine schwere Aufgabe sei, nach deinen Bedingnissen das musikalische Drama zu formen.

Ludwig. Es ist das Werk des genialen, wahrhaft romantischen Dichters. — Denke an den herrlichen Gozzi. In seinen dramatischen Märchen hat er das ganz erfüllt, was ich von dem Operndichter verlange und es ist unbegreiflich, wie diese reiche Fundgrube vortrefflicher Opernsujets bis jetzt nicht mehr benutzt worden ist.

Ferdinand. Ich gestehe, daß mich der Gozzi, als ich ihn vor mehreren Jahren las, auf das lebhafteste ansprach, wiewohl ich ihn von dem Punkte, von dem du ausgehst, natürlicherweise nicht beachtet habe.

Ludwig. Eins seiner schönsten Märchen ist unstreitig der Rabe. — Millo, König von Frattombrosa, kennt kein anderes Vergnügen, als die Jagd. Er erblickt im Walde einen herrlichen Raben und durchbohrt ihn mit dem Pfeil. Der Rabe stürzt herab auf ein Grabmal vom weißesten Marmor, das unter dem Baume aufgerichtet ist, und bespritzt es, zum Tode erstarrend, mit seinem Blute. Da erbebt der ganze Wald und aus einer Grotte schreitet ein fürchterliches Ungeheuer hervor, das dem armen Millo den Fluch zudonnert: Findest du kein Weib, weiß wie des Grabmals Marmor, rot wie des Raben Blut, schwarz wie des Raben Federn, so stirb in wütendem Wahnsinn. — Vergebens sind alle Nachforschungen nach einem solchen Weibe. Da beschließt des Königs Bruder, Jennaro, der ihn auf das zärtlichste liebt, nicht eher zu ruhen und zu rasten, bis er die Schöne, die den Bruder rettet vom verzehrenden Wahnsinn, gefunden. Er durchstreicht Länder und Meere, endlich sieht er, von einem in der Negromantik erfahrenen Greise auf die Spur geleitet, Armilla, die Tochter des mächtigen Zauberers Norand. Ihre Haut ist weiß wie des Grabmals Marmor, rot wie des Raben Blut, schwarz wie des Raben Federn sind die Haare und Augenbrauen; es gelingt ihm, sie zu rauben und bald sind sie nach ausgestandenem Sturm in der Nähe von Frattombrosa gelandet. — Ein herrliches Roß und einen Falken von den seltensten Eigenschaften spielt ihm, als er kaum ans Ufer getreten, der Zufall in die Hände, und er ist voll Entzücken, nicht allein den Bruder retten, sondern ihn überdem auch mit Geschenken, die ihm so wert sein müssen, erfreuen zu können. Jennaro will in einem Zelte, das man unter einem Baume aufgeschlagen, ausruhen; da setzen sich zwei Tauben in die Zweige und fangen an zu sprechen: „Weh dir, Jennaro, daß du geboren bist! Der Falke wird dem Bruder die Augen auspicken; überreichst du ihn nicht, oder verrätst du was du weißt, so wirst du zu Stein. — Besteigt dein Bruder das Roß, so wird es ihn augenblicklich töten; giebst du es ihm nicht, oder verrätst du was du

weißt, so wirst du zu Stein. Vermählt sich Millo mit Armilla, so wird ihn in der Nacht ein Ungeheuer zerfleischen; übergiebst du ihm Armilla nicht, oder verrätst du was du weißt, so wirst du zu Stein." — Norand erscheint und bestätigt den Ausspruch der Tauben, der die Strafe für Armillas Raub enthält. — In dem Augenblick, als Millo Armilla sieht, ist er von dem Wahnsinn, der ihn ergriffen, geheilt. Das Roß und der Falke werden gebracht, und der König ist entzückt über die Liebe des Bruders, der durch herrliche Geschenke seinen Lieblingsneigungen schmeichelt. Jennaro trägt ihm den Falken entgegen, aber als Millo ihn ergreifen will, haut Jennaro dem Falken den Kopf ab und des Bruders Augen sind gerettet. Ebenso, als Millo schon den Fuß in den Bügel setzt, um das Roß zu besteigen, zieht Jennaro das Schwert und haut dem Pferde auf einen Streich beide Vorderbeine ab, daß es zusammenstürzt. Millo glaubt nun überzeugt zu sein, daß eine wahnsinnige Liebe den Bruder zu diesem Betragen reize und Armilla bestätigt die Vermutung, da Jennaros heimliche Seufzer und Thränen, sein zerstreutes, ausschweifendes Betragen in ihr längst den Argwohn erzeugt haben, daß er sie liebe. Sie versichert dem Könige ihre innigste Neigung, die schon früher dadurch entstanden sei, daß Jennaro während der Reise von ihm, dem geliebten Bruder, auf die lebhafteste und rührendste Weise gesprochen. Sie bittet nun ihrerseits, um jeden Verdacht zu entfernen, die Verbindung zu beschleunigen, die denn auch vor sich geht. Jennaro sieht seines Bruders Untergang vor Augen; er ist in Verzweiflung, sich so verkannt zu sehen, und doch droht ihm ein gräßliches Verhängnis, wenn nur ein Wort des fürchterlichen Geheimnisses seinen Lippen entflieht. Da beschließt er, es koste was es wolle, seinen Bruder zu retten, und dringt durch einen unterirdischen Gang in das Schlafzimmer des Königs. Ein fürchterlicher, feuersprühender Drache erscheint, Jennaro greift ihn an, aber seine Streiche sind fruchtlos. Das Ungeheuer nähert sich dem Schlafzimmer; da faßt er in höchster Verzweiflung das Schwert mit beiden Händen, und der fürchterliche Streich, der das Ungeheuer töten soll, spaltet die Thüre. Millo kommt aus dem Schlafzimmer, und da das Ungeheuer verschwunden, sieht er in dem Bruder den Meineidigen, den der Wahnsinn

einer verräterischen Liebe zum Brudermorde treibt. Jennaro kann sich nicht entschuldigen, er wird von den herbeigerufenen Wachen entwaffnet und ins Gefängnis geschleppt. Er soll die ihm aufgebürdete That mit dem Leben auf dem Richtplatz büßen: aber noch vor dem Tode will er den heißgeliebten Bruder sprechen. Millo giebt ihm Gehör; Jennaro erinnert ihn in den rührendsten Worten an die innige Liebe, die sie seit ihrer Geburt verband; aber als er fragt, ob er ihn wohl für fähig halte, den Bruder zu morden? verlangt Millo Beweise der Unschuld, und nun entdeckt Jennaro unter wütendem Schmerz die verhängnisvollen gräßlichen Prophezeiungen der Tauben und des Negromanten Norand. Aber zum starren Entsetzen Millos steht er nach den letzten Worten in eine Marmorstatue verwandelt da. Nun erkennt Millo Jennaros Bruderliebe, und von den herzzerreißendsten Vorwürfen gemartert, beschließt er, die Statue des geliebten Bruders nie mehr zu verlassen, sondern zu ihren Füßen in Reue und Verzweiflung zu sterben. Da erscheint Norand. „In des Schicksals ewigem Gesetzbuch," spricht er, „war des Raben Tod, dein Fluch, Armillens Raub geschrieben. Dem Bruder giebt nur eine That das Leben wieder, aber diese That ist gräßlich. — Durch diesen Dolch sterbe Armilla an der Seite der Statue, und im Leben erglüht der kalte Marmor, von ihrem Blute bespritzt. Hast du Mut, Armilla zu morden, thu' es! Jammere, klage so wie ich!" — Er verschwindet. Armilla entreißt dem unglücklichen Millo das Geheimnis von Norands schrecklichen Worten. Millo verläßt sie in Verzweiflung; und von Grausen und Entsetzen erfüllt, das Leben nicht mehr achtend, durchstößt sich Armilla selbst mit dem Dolch, den Norand hingeworfen. So wie ihr Blut die Statue bespritzt, kehrt Jennaro in das Leben zurück. Millo kommt, er sieht den Bruder belebt, aber die Geliebte tot daliegend. Verzweiflungsvoll will er sich mit demselben Dolche, der Armilla tötete, ermorden. Da verwandelt sich plötzlich die finstere Gruft in einen weiten, glänzenden Saal. Norand erscheint: das große, geheimnisvolle Verhängnis ist erfüllt, alle Trauer geendet, Armilla lebt von Norand berührt wieder auf und alles endet glücklich.

Ferdinand. Ich erinnere mich jetzt ganz genau des herrlichen, phantastischen Stückes, und noch fühle ich den tiefen

Eindruck, den es auf mich machte. Du hast Recht, das Wunderbare erscheint hier als notwendig, und ist so poetisch wahr, daß man willig daran glaubt. Es ist Millos That, der Mord des Raben, die gleichsam an die eherne Pforte des dunklen Geisterreichs anschlägt und nun geht sie klingend auf und die Geister schreiten hinein in das Leben und verstricken die Menschen in das wunderbare, geheimnisvolle Verhängnis, das über sie waltet.

Ludwig. So ist es, und nun betrachte die starken, herrlichen Situationen, die der Dichter aus diesem Konflikt mit der Geisterwelt zu ziehen wußte. Jennaros heroische Aufopferung, Armillas Heldenthat — es liegt eine Größe darin, von der unsere moralischen Schauspieldichter, in den Armseligkeiten des alltäglichen Lebens, wie in dem Auskehricht, der aus dem Prunksaal in den Schuttkarren geworfen, wühlend, gar keine Idee haben. Wie herrlich sind nun auch die komischen Partien der Masken eingeflochten.

Ferdinand. Jawohl! — Nur im wahrhaft Romantischen mischt sich das Komische mit dem Tragischen so gefügig, daß beides zum Totaleffekt in eins verschmilzt und das Gemüt des Zuhörers auf eine eigene, wunderbare Weise ergreift.

Ludwig. Das haben selbst unsere Opernfabrikanten dunkel gefühlt. Denn daher sind wohl die sogenannten heroisch-komischen Opern entstanden, in denen oft das Heroische wirklich komisch, das Komische aber nur insofern heroisch ist, als es sich mit wahrem Heroismus über alles wegsetzt, was Geschmack, Anstand und Sitte fordern.

Ferdinand. So wie du das Bedingnis des Operngedichtes feststellst, haben wir in der That sehr wenig wahre Opern.

Ludwig. So ist es! — Die meisten sogenannten Opern sind nur leere Schauspiele mit Gesang, und der gänzliche Mangel dramatischer Wirkung, den man bald dem Gedicht, bald der Musik zur Last legt, ist nur der toten Masse aneinander gereihter Scenen, ohne inneren poetischen Zusammenhang und ohne poetische Wahrheit zuzuschreiben, die die Musik nicht zum Leben entzünden konnte. Oft hat der Komponist unwillkürlich ganz für sich gearbeitet, und das armselige Gedicht läuft nebenher, ohne in die Musik hineinkommen zu können. Die Musik

kann dann in gewissem Sinne recht gut sein, das heißt, ohne durch innere Tiefe mit magischer Gewalt den Zuhörer zu ergreifen, ein gewisses Wohlbehagen erregen, wie ein munteres, glänzendes Farbenspiel. Alsdann ist die Oper ein Konzert, das auf dem Theater mit Kostüm und Dekorationen aufgeführt wird.

Ferdinand. Da du auf diese Weise nur die im eigentlichsten Sinne romantischen Opern gelten läßt, wie ist es nun mit den musikalischen Tragödien, und dann vollends mit den komischen Opern im modernen Kostüm? Die mußt du ganz verwerfen?

Ludwig. Keineswegs! — In den meisten älteren, tragischen Opern, wie sie leider nun nicht mehr gedichtet und komponiert werden, ist es ja auch das wahrhaft Heroische der Handlung, die innere Stärke der Charaktere und der Situationen, die den Zuschauer so gewaltig ergreift. Die geheimnisvolle dunkle Macht, die über Götter und Menschen waltet, schreitet sichtbarlich vor seinen Augen daher, und er hört, wie in seltsamen, ahnungsvollen Tönen die ewigen, unabänderlichen Ratschlüsse des Schicksals, das selbst die Götter beherrscht, verkündet werden. Von diesen rein tragischen Stoffen ist das eigentlich Phantastische ausgeschlossen: aber in der Verbindung mit den Göttern, die den Menschen zum höheren Leben, ja zu göttlicher That erweckt, muß auch eine höhere Sprache in den wundervollen Accenten der Musik erklingen. Wurden, beiläufig gesagt, nicht schon die antiken Tragödien musikalisch deklamiert? und sprach sich nicht darin das Bedürfnis eines höheren Ausdrucksmittels, als es die gewöhnliche Rede gewähren kann, recht eigentlich aus? — Unsere musikalischen Tragödien haben den genialen Komponisten auf eine ganz eigene Weise zu einem hohen, ich möchte sagen heiligen Stil begeistert, und es ist, als walle der Mensch in wunderbarer Weihe auf den Tönen, die den goldenen Harfen der Cherubim und Seraphim entklingen, in das Reich des Lichts, wo sich ihm das Geheimnis seines eigenen Seins erschließt. — Ich wollte, Ferdinand, nichts Geringeres andeuten, als die innige Verwandtschaft der Kirchenmusik mit der tragischen Oper, aus der sich die älteren Komponisten einen eigenen herrlichen Stil bildeten, von dem die neueren keine Idee haben, den in üppiger Fülle überbrausenden Spontini nicht ausgenommen. Des herrlichen Gluck, der wie

ein Heros dasteht, mag ich gar nicht erwähnen; um aber zu fühlen, wie auch geringere Talente jenen wahrhaft großen, tragischen Stil erfaßten, so denke an den Chor der Priester der Nacht in Piccinis Dido.

Ferdinand. Es geht mir jetzt ebenso wie in den früheren, goldenen Tagen unseres Zusammenseins: indem du von deiner Kunst begeistert sprichst, erhebst du mich zu Ansichten, die mir sonst verschlossen waren und du kannst mir glauben, daß ich mir in dem Augenblick einbilde, recht viel von der Musik zu verstehen. — Ja, ich glaube, kein guter Vers könne in meinem Innern erwachen, ohne in Klang und Sang hervorzugehen.

Ludwig. Ist das nicht die wahre Begeisterung des Operndichters? — Ich behaupte, der muß ebensogut gleich alles im Innern komponieren wie der Musiker, und es ist nur das deutliche Bewußtsein bestimmter Melodien, ja bestimmter Töne der mitwirkenden Instrumente, mit einem Worte die bequeme Herrschaft über das innere Reich der Töne, die diesen von jenem unterscheidet. Doch ich bin dir meine Meinung über die Opera buffa noch schuldig.

Ferdinand. Du wirst sie, wenigstens im modernen Kostüme, kaum gelten lassen?

Ludwig. Und ich, meinesteils, lieber Ferdinand, gestehe, daß sie mir im Kostüme der Zeit nicht allein am liebsten ist, sondern in dieser Art, eben in ihrem Charakter, nach dem Sinn, wie sie die beweglichen reizbaren Italiener schufen, mir nur allein wahr dazustehen scheint. Hier ist es nun das Phantastische, das zum Teil aus dem abenteuerlichen Schwunge einzelner Charaktere, zum Teil aus dem bizarren Spiel des Zufalls entsteht, und das keck in das Alltagsleben hineinfährt, und alles zu oberst und unterst dreht. Man muß zugestehen, ja, es ist der Herr Nachbar, im bekannten, zimmtfarbenen Sonntagskleide, mit goldbesponnenen Knöpfen, und was in aller Welt muß nur in den Mann gefahren sein, daß er sich so närrisch geberdet? — Denke dir eine ehrbare Gesellschaft von Vettern und Muhmen mit dem schmachtenden Töchterlein nnd einige Studenten dazu, die die Augen der Cousine besingen und vor den Fenstern auf der Guitarre spielen. Unter diese fährt der Geist Droll in neckhaftem Spuck, und nun bewegt

in tollen Einbildungen, in allerlei seltsamen Sprüngen und abenteuerlichen Grimassen sich alles durcheinander. Ein besonderer Stern ist aufgegangen, und überall stellt der Zufall seine Schlingen auf, in denen sich die ehrbarsten Leute verfangen, strecken sie die Nase nur 'was weniges vor. — Eben in diesem Hineinschreiten des Abenteuerlichen in das gewöhnliche Leben, in den daraus entstehenden Widersprüchen liegt, nach meiner Meinung, das Wesen der eigentlichen Opera buffa; und eben dieses Auffassen des sonst fern liegenden Phantastischen, das nun ins Leben gekommen, ist es, was das Spiel der italienischen Komiker so unnachahmlich macht. Sie verstehen die Andeutungen des Dichters, und durch ihr Spiel wird das Skelett, was er nur geben durfte, mit Fleisch und Farben belebt.

Ferdinand. Ich glaube dich ganz verstanden zu haben. — In der Opera buffa wäre es also eigentlich das Phantastische, was in die Stelle des Romantischen tritt, das du als unerläßliches Bedingnis der Oper aufstellst, und die Kunst des Dichters müßte darin bestehen, die Personen nicht allein vollkommen gerundet, poetisch wahr, sondern recht aus dem gewöhnlichen Leben gegriffen, so individuell auftreten zu lassen, daß man sich augenblicklich selbst sagt: Sieh da! das ist der Nachbar, mit dem ich alle Tage gesprochen! Das ist der Student, der alle Morgen ins Kollegium geht und vor den Fenstern der Cousine erschrecklich seufzt u. s. w. Und nun soll das Abenteuerliche, was sie, wie in seltsamer Krise begriffen, beginnen, oder was ihnen begegnet, auf uns so wundersam wirken, als gehe ein toller Spuk durchs Leben und treibe uns unwiderstehlich in den Kreis seiner ergötzlichen Neckereien.

Ludwig. Du sprichst meine innigste Meinung aus, und kaum hinzusetzen darf ich, wie sich nun auch, nach meinem Princip, die Musik der Opera buffa fügt, und wie auch hier ein besonderer Stil, der auf seine Weise das Gemüt der Zuhörer ergreift, von selbst hervorgeht.

Ferdinand. Sollte aber die Musik das Komische in allen seinen Nuancen ausdrücken können?

Ludwig. Davon bin ich auf das innigste überzeugt, und geniale Künstler haben es hundertfältig bewiesen. So kann z. B. in der Musik der Ausdruck der ergötzlichsten Ironie

liegen, wie er in Mozarts herrlicher Oper Cosi fan tutte vorwaltet.

Ferdinand. Da dringt sich mir die Bemerkung auf, daß, nach deinem Princip, der verachtete Text dieser Oper eben wahrhaft opernmäßig ist.

Ludwig. Und eben daran dachte ich, als ich vorhin behauptete, daß Mozart zu seinen klassischen Opern nur der Oper ganz zusagende Gedichte gewählt habe, wiewohl Figaros Hochzeit mehr Schauspiel mit Gesang, als wahre Oper ist. Der heillose Versuch, das weinerliche Schauspiel auch in die Oper zu übertragen, kann nur mißlingen, und unsere Waisenhäuser, Augenärzte u. s. w. gehen gewiß bald der Vergessenheit entgegen. Und so war auch nichts erbärmlicher und der wahren Oper widerstrebender, als jene ganze Reihe von Singspielen, wie sie Dittersdorf gab, wogegen ich Opern, wie das Sonntagskind und die Schwestern von Prag, gar sehr in Schutz nehme. Man könnte sie echt deutsche Opere buffe nennen.

Ferdinand. Wenigstens haben mich diese Opern, bei guter Darstellung, immer recht innig ergötzt, und mir ist das recht zu Herzen gegangen, was Tieck im gestiefelten Kater zum Publikum sprechen läßt: „Sollten sie daran Gefallen finden, so müßten sie alle ihre etwaige Bildung beiseite setzen, und recht eigentlich zu Kindern werden, um sich kindlich erfreuen und ergötzen zu können."

Ludwig. Leider fielen diese Worte, wie so manche andere der Art, auf einen harten, sterilen Boden, so daß sie nicht eindringen und Wurzel fassen konnten. Aber die vox populi, welche in Sachen des Theaters meist eine wahre vox Dei ist, übertäubt die einzelnen Seufzer, welche die superfeinen Naturen über die entsetzlichen Unnatürlichkeiten und Abgeschmacktheiten, die in solchen nach ihrem Begriff läppischen Sachen enthalten, ausstoßen, und man hat sogar Beispiele, daß, wie hingerissen von dem Wahnsinn, der das Volk ergriffen, mancher mitten in seinem Vornehmthun in ein entsetzliches Lachen ausgebrochen und dabei versichert, er könne sein eigenes Lachen gar nicht begreifen.

Ferdinand. Sollte Tieck nicht der Dichter sein, der, wenn es ihm gefiele, gewiß dem Komponisten romantische

Opern, ganz nach den Bedingnissen, die du aufgestellt, schreiben würde?

Ludwig. Ganz zuverlässig, da er ein echt romantischer Dichter ist; und ich erinnere mich wirklich, eine Oper in Händen gehabt zu haben, die wahrhaft romantisch angelegt, aber im Stoff überfüllt und zu ausgedehnt war. Wenn ich nicht irre, hieß sie das Ungeheuer und der bezauberte Wald.

Ferdinand. Du selbst bringst mich auf eine Schwierigkeit, die ihr dem Operndichter entgegenstellt. — Ich meine die unglaubliche Kürze, welche ihr uns vorschreibt. Alle Mühe, diese oder jene Situation, den Ausbruch dieser oder jener Leidenschaft, recht in bedeutenden Worten aufzufassen und darzustellen, ist vergebens; denn alles muß in ein Paar Versen abgethan sein, die sich noch dazu rücksichtslos nach eurem Gefallen drehen und wenden lassen sollen.

Ludwig. Ich möchte sagen, der Operndichter müsse, dem Dekorationsmaler gleich, das ganze Gemälde nach richtiger Zeichnung in starken, kräftigen Zügen hinwerfen, und es ist die Musik, die nun das Ganze so in richtiges Licht und gehörige Perspektive stellt, daß alles lebendig hervortritt und sich einzelne, unwillkürlich scheinende Pinselstriche zu kühn herausschreitenden Gestalten vereinen.

Ferdinand. Also nur eine Skizze sollen wir geben, statt eines Gedichtes?

Ludwig. Keineswegs. Daß der Operndichter rücksichtlich der Anordnung, der Ökonomie des Ganzen, den aus der Natur der Sache genommenen Regeln des Drama treu bleiben müsse, versteht sich wohl von selbst, aber er hat es wirklich nötig, ganz vorzüglich bemüht zu sein, die Scenen so zu ordnen, daß der Stoff sich klar und deutlich vor den Augen des Zuschauers entwickele. Beinahe ohne ein Wort zu verstehen, muß der Zuschauer sich aus dem, was er geschehen sieht, einen Begriff von der Handlung machen können. Kein dramatisches Gedicht hat diese Deutlichkeit so im höchsten Grade nötig, als die Oper, da, ohne dem, daß man bei dem deutlichsten Gesange die Worte doch immer schwerer versteht als sonst, auch die Musik gar leicht den Zuhörer in andere Regionen entführt, und nur durch das beständige Hinlenken auf den Punkt, in dem sich der dramatische Effekt konzentrieren soll, gezügelt werden

kann. Was nun die Worte betrifft, so sind sie dem Komponisten am liebsten, wenn sie kräftig und bündig die Leidenschaft, die Situation, welche dargestellt werden soll, aussprechen; es bedarf keines besonderen Schmuckes und ganz vorzüglich keiner Bilder.

Ferdinand. Aber der gleichnisreiche Metastasio?

Ludwig. Ja, der hatte wirklich die sonderbare Meinung, daß der Komponist, vorzüglich in der Arie, immer erst durch ein poetisches Bild begeistert werden müsse. Daher denn auch seine ewig wiederholten Anfangsstrophen: Come una tortorella etc., come spuma in tempesta etc., und es kam auch wirklich oft, wenigstens im Accompagnement, das Girren des Täubchens, das schäumende Meer u. s. w. vor.

Ferdinand. Sollen wir uns aber nicht allein des poetischen Schmuckes enthalten, sollen wir auch jedes ferneren Ausmalens interessanter Situationen überhoben sein? z. B. der junge Held zieht in den Kampf und nimmt von dem gebeugten Vater, dem alten Könige, dessen Reich ein siegreicher Tyrann in seinen Grundvesten erschüttert, Abschied, oder ein grausames Verhängnis trennt den liebenden Jüngling von der Geliebten: sollen denn nun beide nichts sagen als: Lebe wohl?

Ludwig. Mag der erste noch in kurzen Worten von seinem Mut, von seinem Vertrauen auf die gerechte Sache reden, mag der andere noch der Geliebten sagen: daß das Leben ohne sie nur ein langsamer Tod sei, aber auch das einfache Lebewohl wird dem Komponisten, den nicht Worte, sondern Handlung und Situation begeistern müssen, genug sein, in kräftigen Zügen den inneren Seelenzustand des jungen Helden oder des scheidenden Geliebten zu malen. Um recht in deinem Beispiel zu bleiben: in welchen bis tief in das Innerste dringenden Accenten haben schon unzählige Male die Italiener das Wörtchen Addio gesungen! Welcher tausend und abermal tausend Nuancen ist der musikalische Ausdruck fähig! Und das ist ja eben das wunderbare Geheimnis der Tonkunst, daß sie da, wo die arme Rede versiegt, erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel öffnet!

Ferdinand. Auf diese Weise müßte der Operndichter rücksichtlich der Worte nach der größten Einfachheit streben,

und es würde hinlänglich sein, die Situation nur auf edle und kräftige Weise anzudeuten.

Ludwig. Allerdings, denn, wie gesagt, der Stoff, die Handlung, die Situation, nicht das prunkende Wort muß den Komponisten begeistern, und außer den sogenannten poetischen Bildern sind alle und jede Reflexionen für den Musiker eine wahre Mortifikation.

Ferdinand. Glaubst du aber wohl, daß ich es recht lebhaft fühle, wie schwer es ist, nach deinen Bedingnissen eine gute Oper zu schreiben? Vorzüglich jene Einfachheit der Worte —

Ludwig. Mag euch, die ihr so gern mit Worten malt, schwer genug werden. Aber wie Metastasio, meines Bedünkens, durch seine Opern recht gezeigt hat, wie Operntexte nicht gedichtet werden müssen, so giebt es auch viele italienische Gedichte, die als wahre Muster recht eigentlicher Gesangstexte aufgestellt werden können. Was kann einfacher sein als Strophen, wie folgende weltbekannte:

Almen se non possio
seguir l'amato bene
affetti del cor mio
seguite lo per me!

Wie liegt in diesen wenigen, einfachen Worten die Andeutung des von Liebe und Schmerz ergriffenen Gemüts, die der Komponist auffassen und nun in der ganzen Stärke des musikalischen Ausdrucks den inneren angedeuteten Seelenzustand darstellen kann. Ja die besondere Situation, in der jene Worte gesungen werden sollen, wird seine Phantasie so anregen, daß er dem Gesange den individuellsten Charakter giebt. Eben daher wirst du auch finden, daß oft die poetischsten Komponisten sogar herzlich schlechte Verse gar herrlich in Musik setzten. Da war es aber der wahrhaft opernmäßige, romantische Stoff, der sie begeisterte. Als Beispiel führe ich dir Mozarts Zauberflöte an.

Ferdinand war im Begriff zu antworten, als auf der Straße dicht vor den Fenstern der Generalmarsch geschlagen wurde. Er schien betroffen, Ludwig drückte tief seufzend des Freundes Hand an seine Brust. „Ach Ferdinand, teurer, innig

geliebter Freund! rief er aus, was soll aus der Kunst werden in dieser rauhen, stürmischen Zeit? Wird sie nicht, wie eine zarte Pflanze, die vergebens ihr welkes Haupt nach den finstern Wolken wendet, hinter denen die Sonne verschwand, dahinsterben? — Ach Ferdinand, wo ist die goldene Zeit unserer Jünglingsjahre hin. Alles Bessere geht unter in dem reißenden Strom, der die Felder verheerend dahinstürzt; aus seinen schwarzen Wellen blicken blutige Leichname hervor, und in dem Grausen, das uns ergreift, gleiten wir aus — wir haben keine Stütze — unser Angstgeschrei verhallt in der öden Luft — Opfer der unbezähmbaren Wut sinken wir rettungslos hinab!" — Ludwig schwieg, in sich versunken. Ferdinand stand auf, er nahm Säbel und Kaskett; wie der Kriegsgott zum Kampf gerüstet, stand er vor Ludwig, der ihn bewundernd anblickte. Da überflog eine Glut Ferdinands Gesicht; sein Auge erstrahlte in brennendem Feuer und er sprach mit erhöhter Stimme: „Ludwig, was ist aus dir geworden; hat die Kerkerluft, die du hier so lange eingeatmet haben magst, denn so in dich hineingezehrt, daß du krank und siech nicht mehr den glühenden Frühlingshauch zu fühlen vermagst, der draußen durch die in goldener Morgenröte erglänzenden Wolken streicht? — In träger Unthätigkeit schwelgten die Kinder der Natur, und die schönsten Gaben, die sie ihnen bot, achteten sie nicht, sondern traten sie in einfältigem Mutwillen mit Füßen. Da weckte die zürnende Mutter den Krieg, der im duftenden Blumengarten lange geschlafen. Der trat, wie ein eherner Riese, unter die Verwahrlosten und vor seiner schrecklichen Stimme, von der die Berge wiederhallten, fliehend, suchten sie den Schutz der Mutter, an die sie nicht mehr geglaubt hatten. Aber mit dem Glauben kam auch die Erkenntnis: nur die Kraft bringt das Gedeihen — dem Kampfe erstrahlt das Göttliche, wie dem Tode das Leben! — Ja Ludwig, es ist eine verhängnisvolle Zeit gekommen, und wie in der schauerlichen Tiefe der alten Sagen, die, gleich in ferner Dämmerung wunderbar murmelnden Donnern zu uns herübertönen, vernehmen wir wieder deutlich die Stimme der ewig waltenden Macht — ja sichtbarlich in unser Leben schreitend erweckt sie in uns den Glauben, dem sich das Geheimnis unseres Seins erschließt. — Die Morgenröte bricht an und schon schwingen sich begeisterte Sänger in die duftigen

Lüfte und verkünden das Göttliche, es im Gesange lobpreisend. Die goldenen Thore sind geöffnet und in einem Strahl entzünden Wissenschaft und Kunst das heilige Streben, das die Menschen zu einer Kirche vereinigt. Drum, Freund, den Blick aufwärts gerichtet — Mut — Vertrauen — Glauben!" — Ferdinand drückte den Freund an sich. Dieser nahm das gefüllte Glas: „Ewig verbunden zum höheren Sein im Leben und Tode!" — „Ewig verbunden zum höheren Sein im Leben und Tode!" wiederholte Ferdinand und in wenig Minuten trug ihn sein flüchtiges Roß schon zu den Scharen, die in wilder Kampfeslust hoch jubelnd dem Feinde entgegenzogen.

Die Freunde fühlten sich tief bewegt. Jeder gedachte der Zeit, als der Druck des feindseligsten Verhängnisses auf ihm lastete und aller Lebensmut dahinzusterben, unwiederbringlich verloren zu sein schien. — Wie dann durch die finstern Wolken die ersten Strahlen des schönen Hoffnungssterns brachen, der immer heller und herrlicher aufging erquickend und zum neuen Leben stärkend. — Wie im freudigen Kampf sich alles jauchzend regte und bewegte. — Wie den Mut — den Glauben, der herrlichste Sieg krönte! —

In der That, sprach Lothar, jeder von uns hat wohl in sich selbst hineingesprochen auf dieselbe Weise, wie es der serapiontische Ferdinand that, und wohl uns, daß das bedrohliche Gewitter, das über unsern Häuptern donnerte, statt uns zu vernichten, uns nur gestärkt hat und erkräftigt wie ein tüchtiges Schwefelbad. Es ist mir so, als fühle ich erst jetzt unter euch meine vollkommene Gesundheit und neue Lust, mich nun, da jenes Gewitter sich ganz verzogen, wieder recht zu rühren in Kunst und Wissenschaft. Theodor thut das, wie ich weiß, recht tapfer, er ergiebt sich nun wieder ganz und gar der alten Musik, wobei er denn doch das Dichten ganz und gar nicht verschmäht, weshalb ich glaube, daß er uns nächstens mit einer trefflichen Oper, die ihm, was Gedicht und Musik betrifft, ganz allein angehört, überraschen wird. Alles, was er sophistischer Weise über die Unmöglichkeit selbst eine Oper zu dichten und zu komponieren vorgebracht, mag recht plausibel klingen, es hat mich aber nicht überzeugt.

Ich bin, sprach Cyprian, der entgegengesetzten Meinung. Doch lassen wir den unnützen Streit, der um so unnützer ist, als Theodor, leuchtet ihm jene Möglichkeit, die er bestreitet, ein, der erste sein wird, der sie mit der That beweist. — Viel besser, wenn Theodor sein Pianoforte öffnet, und, nachdem er uns mit ganz artigen Erzählungen ergötzt, uns auch von seinen neuesten Kompositionen irgend etwas zum Besten giebt.

Öfters, nahm Theodor das Wort, öfters hat mir Cyprian vorgeworfen, daß ich zu sehr an der Form hänge, daß ich jedes Gedicht verwerfe, welches sich nicht in die gewöhnlichsten Formen der Musik einschachten läßt. Ich bestreite das und will es jetzt dadurch beweisen, daß ich ein Gedicht in Musik zu setzen unternommen, welches auf eine von jeder gewöhnlichen Art, von jeder verbrauchten Form abweichende Behandlung Anspruch macht. Ich meine nichts anderes als den Nachtgesang aus der Genovefa des Maler Müller. Alle süße Schwermut, aller Schmerz, alle Sehnsucht, alle geisterhafte Ahnung des von hoffnungsloser Liebe zerrissenen Herzens liegt in den Worten dieses herrlichen Gedichtes. Kommt nun noch hinzu, daß die Verse einen altertümlichen, recht ins Herz dringenden Charakter tragen, so glaube ich, daß die Komposition ohne allen Prunk irgend eines begleitenden Instruments bloß für Singstimmen in dem Stil des alten Alessandro Scarlatti oder des späteren Benedetto Marcello gehalten sein müsse. Das ganze Werk ist fertig im Innern, aber nur den Anfang schrieb ich auf, habt ihr nun die Musik, das Singen nicht ganz beiseite gestellt, fühlt ihr noch den Nutzen unserer ergötzlichen Übungen, nach unsichtbaren Noten zu singen und trefft ihr noch wacker, so möchte ich wohl, daß wir das, was ich von dem Gedicht aufgeschrieben, absängen,

Ha! — rief Ottmar, ich erinnere mich wohl jener Übung, die du meinst mit dem Singen nach unsichtbaren Noten. — Du zeigtest die Accorde auf den Tasten des Pianofortes ohne sie anzuschlagen und jeder gab den Ton der ihm zugeteilten Stimme an, ohne sie vorher auf dem Instrumente zu hören. Denen, die jene Operation des Bezeichnens der Tasten nicht bemerkten, war es unbegreiflich, wie wir aus dem Stegreif mehrstimmige Sachen singen konnten und für die, die das Talent haben, sich höchlich zu verwundern, ist das Ding auch

wirklich eine ergötzliche musikalische Gaukelei. — Ich für meinen Teil singe noch immer wie sonst meinen mittelmäßigen knurrigen Baryton und habe ebensowenig das Treffen verlernt als Lothar, der mit seinem Baß noch immer tüchtige Fundamente legt, auf denen Tenoristen wie du und Cyprian mit Sicherheit in die Höhe bauen können.

Für den schönen, weichen Ton meines Cyprian, sprach Theodor, ist nun mein Werk ganz und gar geeignet, ihm teile ich daher die erste Tenorstimme zu, indem ich selbst die zweite übernehme. Ottmar, der immer die Noten tüchtig traf, mag den ersten, Lothar aber den zweiten Baß singen, doch bei Leibe nicht donnern, sondern die Töne leise und zart tragen, wie es der Charakter des Stückes erfordert. — Theodor schlug auf dem Pianoforte einige einleitende Accorde an, dann begannen die vier Stimmen in langen, gehaltenen Tönen den Chor aus dem As dur:

Klarer Liebesstern
Du leuchtest fern und fern
Am blauen Himmelsbogen.
Dich rufen wir heut' alle an
Wir sind der Liebe zugethan,
Die hat uns ganz und gar zu sich gezogen.

Die beiden Tenöre traten nun im Duett F moll ein:

Still und hehr die Nacht,
Des Himmels Augen-Pracht
Hat nun den Reih'n begangen.
Schweb' hoch hinauf wie Glockenklang
Der Liebe sanfter Nachtgesang
Klopf' an die Himmelspfort' mit brünstigem Verlangen.

Der Gesang hatte sich bei den Worten: Schweb' hoch ꝛc. nach Des dur gewandt, in B moll begannen Lothar und Ottmar:

Die ihr dort oben brennt
Und keusche Flammen kennt,
Ihr Heiligen mit reinen Zungen
Ach benedeiet unser Herz,
Wir dulden — dulden bittern Schmerz,
Wir haben schon gerungen.

Nun sangen die vier Stimmen in F dur:

Klopft sanft mit beiden Flügeln an
Klopft sanft und euch wird aufgethan! —

Alle, Lothar, Ottmar und Cyprian fühlten sich von Theodors in der That wundervoll ganz im einfachen ins Innerste dringenden Stil der alten Meister gehaltener Musik tief ergriffen. Die Thränen standen ihnen in den Augen, sie umarmten den herz- und gemütreichen Tonsetzer, sie drückten ihn an ihre Brust. Die Mitternachtsstunde schlug. — Gebenedeit, rief Lothar, sei unser Wiederfinden! — O, der herrlichen Serapions-Verwandtschaft, die uns mit einem ewigen Band umschlingt! — Ja du trefflicher Serapions-Klub, grüne und blühe immerdar! — so wie heute wollen wir uns fortan auf allerlei geistreiche Weise, jedem Zwange fremd, erquicken und erheben, zunächst aber über acht Tage uns wieder hier bei unserem Theodor einfinden.

Darauf gaben sich die Freunde, als sie schieden, das Wort.

IV.

Verschiedene Aufsätze.*)

1. Alte und neue Kirchenmusik.

Die Klage der wahren Musikverständigen, daß die neuere Zeit arm an Werken für die Kirche blieb, ist nur zu gerecht. Viele haben als Ursache dieser Armut angegeben, daß die jetzigen Komponisten das tiefe Studium des Kontrapunktes, welches durchaus nötig ist, um im Kirchenstil zu schreiben, gänzlich vernachlässigten; daß es ihnen nur darum zu thun sei, zu glänzen, der Menge zu imponieren, oder wohl gar des schnöden Geldgewinnes wegen dem augenblicklichen Zeitgeschmack zu fröhnen, und statt ein gründlicher, tiefer, nur ein beliebter Komponist zu werden: alle diese untergeordneten, leichtsinnigen Zwecke könne aber nur das Theater, nicht die Kirche erfüllen; daher, anstatt eines einzigen Kirchenwerkes die hundert, meistenteils mißglückten Versuche von Opern, die erschienen und verschwänden. Es ist auch in der That nicht zu leugnen, daß wohl schon länger als zwanzig Jahre ein Leichtsinn ohne gleichen in jedes Kunststudium einriß. Der wackre Fleiß der Alten, der die Gediegenheit ihrer Werke begründete, verschwand, und statt der kräftigen, lebenden Gestalten, die sonst der Zauber der Künstler hervorrief, wurde nur glänzender Staat gewebt, dessen Flimmer der toten Puppe den Schein des Lebens verleihen sollte. Die tiefere Ursache des Leichtsinnes in der Kunst lag in der Tendenz der Zeit überhaupt. Als regierten dämonische Principe, strebte alles dahin, den Menschen festzubannen in das befangene ärmliche Leben, dessen Thun und Treiben es für den höchsten

*) Allg. Mus. Ztg. 1814.

Zweck des Daseins hielt: so wurde er abtrünnig allem Höheren, Wahren, Heiligen; der göttliche Funken, den nur Glaube und Liebe nährt, mußte erlöschen, und niemals konnte der kalte Strahl der Truglichter, die in der hoffnungslosen Öde aufflammten, die Glut im Innern, aus der das wahre Kunstwerk in unvergänglichem Feuer emporsteigt, entzünden. Freilich ließ auch in dieser unglücklichen Zeit die unsichtbare Kirche, welche ewig waltet, ihren treuen Dienern volle Gnade angedeihen, so daß sie es vermochten, das tief im Innersten Empfundene auszusprechen: aber wie wenige widerstanden der Unbill der Gegenwart! Ihr irdischer Untergang war indessen die geistige Verklärung, in der sie mit den Getreuen in beständiger Gemeinschaft bleiben.

Man denke nur an den noch jetzt nicht nach Verdienst allgemein anerkannten Mozart; an den, ungeachtet er ein Deutscher war, in Deutschland gar nicht gekannten Vogel (Johann Christoph Vogel, Komponist der wahrhaft tragischen Oper „Demophoon"), an den herrlichen, frommen, jetzt beinahe vergessenen Fasch. Daß dieser Leichtsinn, dieses ruchlose Verleugnen der über uns waltenden Macht, die nur allein unserm Wirken, unsern Werken, Gedeihen und Kraft giebt, die spöttelnde Verachtung der heilbringenden Frömmigkeit von jener Nation herrührte, die so lange auf unglaubliche Weise der verblendeten Welt in Kunst und Wissenschaft als Muster gilt, liegt am Tage. Aus blinder Nachäffung ihrer Werke, die sie mit kecker Frechheit als ewige Muster hinstellte, kam jenes ekle Schönthun in die Wissenschaft; jene Spielerei, jene Verrenktheit und Verrücktheit, in der der Opiumrausch für Begeisterung gilt, in die Kunst. — Der namenlose Frevel dieser Station führte endlich die gewaltigen Revolutionen herbei, die wie ein verwüstender Sturm über die ganze Erde hinbrausten: aber dieser Sturm hat die finstern Wolken auseinander getrieben und die Morgenröte, die schon durch das nächtliche Dunkel manchen ihre Nähe verkündenden Strahl sandte, der tröstend in die wunde Brust der gläubigen Menschen fiel, bricht herrlich hervor in unserer verhängnisvollen Zeit.

Ja, diese Zeit, in der, wie mit tausendstimmigem donnerndem Posaunenton, sich die Allgewalt der ewigen über uns thronenden Macht verkündet, so daß der in dumpfes Hinbrüten versunkene

Mensch aus der Betäubung geweckt, den Ton vernehmend und das Wort verstehend, wieder an sich selbst glaubt — diese Zeit, in der sich die Ohnmacht alles verkehrten Strebens, alle Befangenheit im irdischen Treiben um irdischen Zweck so deutlich offenbart, in der der Geist, wie durch einen Himmelsstrahl erleuchtet, seine Heimat erkennt, und in dieser Erkenntnis Mut und Kraft erwirbt, die Bedrängnisse des Irdischen zu ertragen, ja ihnen zu widerstehen — diese uns jetzt aufgegangene Zeit wird jeder leichtsinnigen Erwartung in der Kunst Einhalt thun, und ihrer tiefsten geheimnisvollsten Einwirkung durch die Musik des Menschen Brust sich willig öffnen. —

Jetzt darf von der Musik, in der tiefsten Bedeutung ihres eigentümlichsten Wesens, nämlich wenn sie als religiöser Kultus in das Leben tritt — von der Kirchenmusik geredet werden: denn nicht mehr verklingen die Worte unbeachtet, wie sonst, wo selbst die besser und höher Gestimmten der bittere Unmut zur regungslosen Gleichgültigkeit abstumpfte.

Keine Kunst, glaube ich, geht so ganz und gar aus der inneren Begeisterung*) des Menschen hervor, keine Kunst bedarf so nur einzig rein geistiger ätherischer Mittel, als die Musik. Die Ahnung des Höchsten und Heiligsten, der geistigen Macht, die den Lebensfunken in der ganzen Natur entzündet, spricht sich hörbar aus im Ton, und so wird Musik, Gesang, der Ausdruck der höchsten Fülle des Daseins — Schöpferlob! Ihrem innern eigentümlichen Wesen nach *ist* daher die Musik religiöser Kultus und ihr Ursprung einzig und allein in der Religion, in der Kirche zu suchen und zu finden. Immer reicher und mächtiger ins Leben tretend, schüttete sie ihre unerschöpflichen Schätze aus über den Menschen und auch das Profane durfte sich dann, wie mit kindischer Lust in dem Glanz putzen, mit dem sie nun das Leben selbst in all seinen kleinen und kleinlichen irdischen Beziehungen durchstrahlte. Aber selbst das Profane erschien in diesem Schmuck wie sich sehnend nach dem göttlichen, höheren Reich und strebend einzutreten in seine Erscheinungen.

Eben dieses ihres eigentümlichen Wesens halber konnte die Musik nicht das Eigentum der antiken Welt sein, wo alles

*) Vergeistigung. (Ges. Werke, Serapionsbrüder. IV. Abschn.)

auf sinnliche Verleiblichung ausging, sondern mußte dem modernen Zeitalter angehören. Die beiden einander entgegengesetzten Pole des Antiken und des Modernen, oder des Heidentums und des Christentums, sind in der Kunst die Plastik und die Musik. Das Christentum vernichtete jene und schuf diese, sowie die ihr zunächst stehende Malerei. In der Malerei kannten die Alten weder Perspektive noch Kolorit: in der Musik weder Melodie noch Harmonie. Melodie nehme ich im höhern Sinn als Ausdruck des inneren Affekts, ohne Rücksicht auf Worte und ihren rhythmischen Verhalt. Aber es ist nicht diese Mannigfaltigkeit, die etwa nur die geringere Stufe auf der damals Musik und Malerei standen, bezeichnet, sondern, wie in unfruchtbarem Boden ruhend, nicht entfalten konnte sich der Keim dieser Künste, der im Christentum herrlich aufging und Blüten und Früchte trug in üppiger Fülle.

Beide Künste, Musik und Malerei, behaupteten in der antiken Welt nur scheinbar ihren Platz: sie wurden von der Gewalt der Plastik erdrückt, oder vielmehr in den gewaltigen Massen der Plastik konnten sie keine Gestalt gewinnen; beide Künste waren nicht im mindesten das, was wir jetzt Malerei und Musik nennen, sowie die Plastik durch die, jeder Verleiblichung entgegenstrebende Tendenz der christlichen Welt gleichsam zum Geistigen verflüchtigt, aus dem körperlichen Leben entwich. Aber selbst der erste Keim der heutigen Musik, in dem das heilige, nur der christlichen Welt auflösbare Geheimnis verschlossen, konnte schon der antiken Welt nur nach seiner eigentümlichsten Bestimmung, d. h. zum religiösen Kultus dienen. Denn nichts anders als dieser waren ja selbst in der frühsten Zeit ihre Dramen, welche Fest-Darstellungen der Leiden und Freuden eines Gottes enthielten. Die Deklamation wurde von Instrumentisten unterstützt und schon dieses beweist, daß die Musik der Alten rein rhythmisch war, wenn sich nicht auch anderweitig darthun ließe, daß, wie ich schon vorhin sagte, Melodie und Harmonie, die beiden Angeln, in denen sich unsere Musik bewegt, der antiken Welt unbekannt blieben. Mag es daher sein, daß Ambrosius und später Gregor um das Jahr 590 antike Hymnen den christlichen Hymnen zum Grunde legten und daß wir die Spuren jenes bloß rhythmischen Gesanges noch in dem sogenannten Canto fermo, in den Antiphonien

antreffen: so heißt das doch nichts anders, als daß sie den Keim, der ihnen überkommen, benutzten, und es bleibt gewiß, daß das tiefere Beachten jener antiken Musik nur für den forschenden Antiquar Interesse haben kann, dem ausübenden praktischen Komponisten ging aber die heiligste Tiefe seiner herrlichen echtchristlichen Kunst erst da auf, als in Italien das Christentum in seiner höchsten Glorie strahlte und die hohen Meister in der Weihe göttlicher Begeisterung das heiligste Geheimnis der Religion in herrlichen nie gehörten Tönen verkündeten. Merkwürdig ist es, daß bald nachher, als Guido von Arezzo tiefer in die Geheimnisse der Tonkunst eingedrungen, dieser den Unverständigen ein Gegenstand mathematischer Spekulationen und so ihr eigentümliches inneres Wesen, als es kaum begonnen sich zu entfalten, verkannt wurde. Die wunderbaren Laute der Geistersprache waren erwacht und hallten hin über die Erde; schon war es gelungen, sie festzubannen, die Hieroglyphe des Tons in seiner melodischen und harmonischen Verkettung war gefunden. Ich meine die Musikschrift der Noten. Aber nun galt die Bezeichnung für das Bezeichnete selbst; die Meister vertieften sich in harmonische Künsteleien und auf diese Weise hätte die Musik, zur spekulativen Wissenschaft entstellt, aufhören müssen, Musik zu sein. Der Kultus wurde, als endlich jene Künsteleien aufs höchste gestiegen waren, durch das, was sie ihm als Musik aufdrang, entweiht, und doch war dem, von der heiligen Kunst durchdrungenen Gemüt nur die Musik wahrer Kultus. So konnte es also nur ein kurzer Kampf sein, der mit dem glorreichen Siege der ewigen Wahrheit über das Unwahre endete. Ausgesöhnt mit der Kunst wurde der Papst Marcellus der zweite, der im Begriff stand, alle Musik aus den Kirchen zu verbannen, so aber dem Kultus den herrlichsten Glanz zu rauben, als der hohe Meister Palestrina ihm die heiligen Wunder der Tonkunst in ihrem eigentümlichsten Wesen erschloß. Auf immer wurde nun die Musik der eigentlichste Kultus der katholischen Kirche, und so war damals die tiefste Erkenntnis jenes innern Wesens der Tonkunst in dem frommen Gemüt der Meister aufgegangen und in wahrhaftiger heiliger Begeisterung strömten aus ihrem Innern ihre unsterblichen unnachahmlichen Gesänge. Du weißt, Theodor, daß die sechsstimmige Messe, die Palestrina

damals (es war ja wohl im Jahr 1555?*)) komponierte, um den erzürnten Papst wahre Musik hören zu lassen, unter dem Namen Missa Papae Marcelli sehr bekannt geworden ist.

Mit Palestrina hob unstreitig die herrlichste Periode der Kirchenmusik, mithin der Musik überhaupt an, die sich beinahe zweihundert Jahre bei immer zunehmendem Reichtum in ihrer frommen Würde und Kraft erhielt, wiewohl nicht zu leugnen ist, daß schon in dem ersten Jahrhundert nach Palestrina jene hohe unnachahmliche Einfachheit und Würde sich in eine gewisse Eleganz verlor, um die sich die Komponisten bemühten.

Welch ein Meister ist Palestrina! — Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung folgen in seinen Werken meistens vollkommen konsonierende Accorde aufeinander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüt mit unnennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird. —

Die Liebe, der Einklang alles Geistigen in der Natur, wie er dem Christen verheißen, spricht sich aus im Accord, der daher auch erst im Christentum zum Leben erwachte, und so wird der Accord, die Harmonie, Bild und Ausdruck der Geistergemeinschaft der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thront und doch uns einschließt. Am reinsten, heiligsten, kirchlichsten muß daher die Musik sein, welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht, alles Weltliche nicht beachtend und verschmähend. So sind aber Palestrinas einfache, würdevolle Werke, die in der höchsten Kraft der Frömmigkeit und Liebe empfangen, das Göttliche verkünden mit Macht und Herrlichkeit. Auf seine Musik paßt eigentlich das, womit die Italiener das Werk manches, gegen ihn seichten, ärmlichen Komponisten bezeichneten; es ist wahrhafte Musik aus der anderen Welt — Musica del' altro mondo.

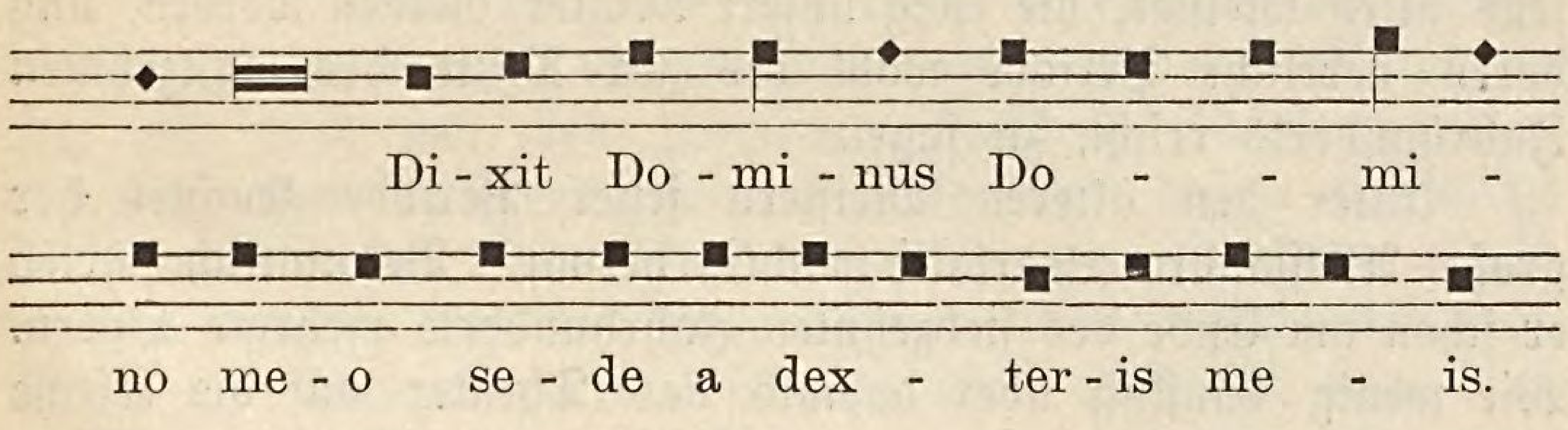
Die Folge konsonierender, vollkommener Dreiklänge ist uns jetzt in unserer Verweichlichung so fremd geworden, daß mancher, dessen Gemüt dem Heiligen ganz verschlossen, darin nur die Unbehülflichkeit der technischen Struktur erblickt. Indessen auch selbst von jeder höheren Ansicht abgesehen, nur das beachtend, was man im Kreise des Gemeinen Wirkung zu nennen pflegt, liegt es am Tage, daß, wie Du schon erst bemerktest, Theodor,

*) 1567.

in der Kirche, in dem großen weithallendem Gebäude, gerade alles Verschmelzen durch Übergänge, durch kleine Zwischennoten, die Kraft des Gesanges bricht. In Palestrinas Musik trifft jeder Accord den Zuhörer mit der ganzen Gewalt, und die künstlichsten Modulationen werden nie so, wie eben jene kühnen, gewaltigen, wie blendende Strahlen hereinbrechenden Accorde auf das Gemüt zu wirken vermögen.

Palestrina ist einfach, wahrhaft, kindlich fromm, stark und mächtig, echt christlich in seinen Werken, wie in der Malerei Pietro von Cortona und unser Albrecht Dürer. Sein Komponieren war Religionsübung.

*Reichardt hat im fünften Stück seines Kunstmagazins ein herrliches, vierstimmiges Gloria aus einer Messe von Palestrina abdrucken lassen, das alles Gesagte bestätigt. Der Verfasser hat in diesem Augenblick Palestrinas Responsorien vor sich, die in den drei letzten Tagen der Charwoche vom Chor gesungen werden. Die Responsorien des Chors unterbrechen nämlich den Canto fermo der Priester, und tragen so, mit diesem wechselnd, die Leidensgeschichte Jesu in biblischen Worten vor. Eben diese Einrichtung findet auch, nur auf andere Weise, bei dem Miserere statt, und es sei dies nur beiläufig für die, mit dem katholischen Kultus Unbekannten bemerkt. Um den Canto fermo, dessen schon früher gedacht wurde, im Beispiel dem Leser vor Augen zu bringen, möge hier der Teil eines uralten gregorianischen Gesanges stehen, sowie sich später die Gelegenheit zum Einrücken eines Palestrinaschen Responsoriums darbieten wird.



Ist nun der hohe, einfache Stil Palestrinas der wahrhafte, würdige Ausdruck des von der inbrünstigsten Andacht entzündeten Gemüts; ist die Kirche seine wahre, einzige Heimat: so

* Von hier ab Allg. Mus. Ztg.

nimmt es nicht wunder, daß er so lange sich erhalten mußte, als die Kirche in dem vollen Glanz ihrer ursprünglichen Hoheit und Würde strahlte. Das berühmte zweichörige Miserere von Allegri ist noch ganz in dem Stil des Palestrina geschrieben, wiewohl es an Kühnheit und Kraft diesen Werken nachsteht, und unerachtet seiner Berühmtheit, die auch wohl durch den wundervollen Vortrag der Sänger in der sixtinischen Kapelle entstanden sein mag, sogar Leos späterem Miserere weichen muß. — Die Meister der damaligen Zeit erhielten sich rein von allem Schmuck und trachteten nur dahin, in frommer Einfalt wahrhaftig zu sein, bis nach und nach der melodische Schwung, den die Kompositionen nahmen, die erste Abweichung von jenem tiefern Ernst bereitete. Aber wie würdig, wie einfach und kräftig dennoch der Kirchenstil blieb, zeigen die Werke eines Caldara, Bernabeï, A. Scarlatti, Marcello, Lotti, Porpora, Leonardo Leo, Valotti u. a. Noch war es in der Ordnung, bloß für Singstimmen, ohne Begleitung anderer Instrumente, höchstens der Orgel zu setzen, und schon dieses erhielt die Einfachheit des choralartigen Gesanges, der durch keine bunten Figuren der Begleitung übertäubt wurde. Zu weit würde es für den Raum dieser Blätter führen, und die nur zum Verständnis dessen, was über das Verhältnis der alten zur neuen Kirchenmusik gesagt werden soll, nötigen Andeutungen würden sich zur pragmatischen Geschichte der Kirchenmusik ausdehnen, wenn das stufenweise Übergehen in den neueren und neuesten Stil durch die Folge der Meister und ihrer Werke gezeigt werden sollte; es sei daher vergönnt, nur noch einzelnes über jene alten Meister, die ewig unsere Muster bleiben werden, und deren herrliche Periode wohl bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts reicht, zu sagen.

Unter den älteren Meistern jener Periode leuchtet der große Alessandro Scarlatti mächtig hervor. Bekanntlich schrieb er schon am Ende des siebzehnten Jahrhunderts mehrere Opern. Wie wenig Einfluß aber damals das Theater auf die Kirche hatte, oder vielmehr, wie es dem Meister gar nicht in den Sinn kommen konnte, weltlichen Prunk ins Heiligtum zu tragen, zeigen die Kirchenwerke dieses Komponisten, die unerachtet ihres melodischen Schwunges doch rücksichtlich der kühnen Accordenfolge und der inneren Kraft sich an Palestrinas Werke an=

schließen. Der Verfasser hat eine fünf- und siebenstimmige, alla Cappella, ohne alle Instrumentalbegleitung gearbeitete Messe vor Augen, die zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts (1705) komponiert, und ein Muster des wahren, mächtigen Kirchenstils ist. — Ebenso herrlich sind Leos Werke und wer möchte nicht, außer dem großen Händel, noch unsern tiefsinnigen Sebastian Bach zu der heiligen Schar jener Periode rechnen. Seine Messe für zwei Orchester, acht Haupt- und vier Ripienstimmen*) gehört zu den wenigen klassischen Kirchenkompositionen, die durch den Stich ins größere Publikum gedrungen sind.

Um noch einmal mit einem Worte den Geist der Kompositionen aller der genannten großen Meister auszusprechen, ist es nur zu sagen nötig, daß die Kraft des Glaubens und der Liebe ihr Inneres stärkte, und die Begeisterung schuf, in der sie mit dem Höheren in Gemeinschaft treten, und entflammt wurden zu den Werken, die nicht weltlicher Absicht dienen, sondern nur Lob und Preis der Religion, des höchsten Wesens, sein sollten.

Daher tragen jene Werke das Gepräge der Wahrhaftigkeit, und kein ängstliches Streben nach sogenannter Wirkung, keine gesuchte Spielerei und Nachäffung entweiht das rein vom Himmel Empfangene, daher kommt nichts vor von den sogenannten frappierenden Modulationen, von den bunten Figuren, von den weichlichen Melodien, von dem kraftlosen verwirrenden Geräusch der Instrumente, das den Zuhörer betäuben soll, damit er die innere Leere nicht bemerke, und daher wird nur von den Werken dieser Meister und der wenigen, die noch in neuerer Zeit treue Diener der von der Erde verschwundenen Kirche blieben, das fromme Gemüt wahrhaft erhoben und erbaut. Ich will auch hier des herrlichen Meisters Fasch gedenken, der der alten frommen Zeit angehört und dessen tiefsinnige Werke nach seinem Tode von der leichtsinnigen Menge so wenig beachtet wurden, daß die Herausgabe seiner sechzehnstimmigen Messe aus Mangel an Unterstützung nicht zu stande kam.
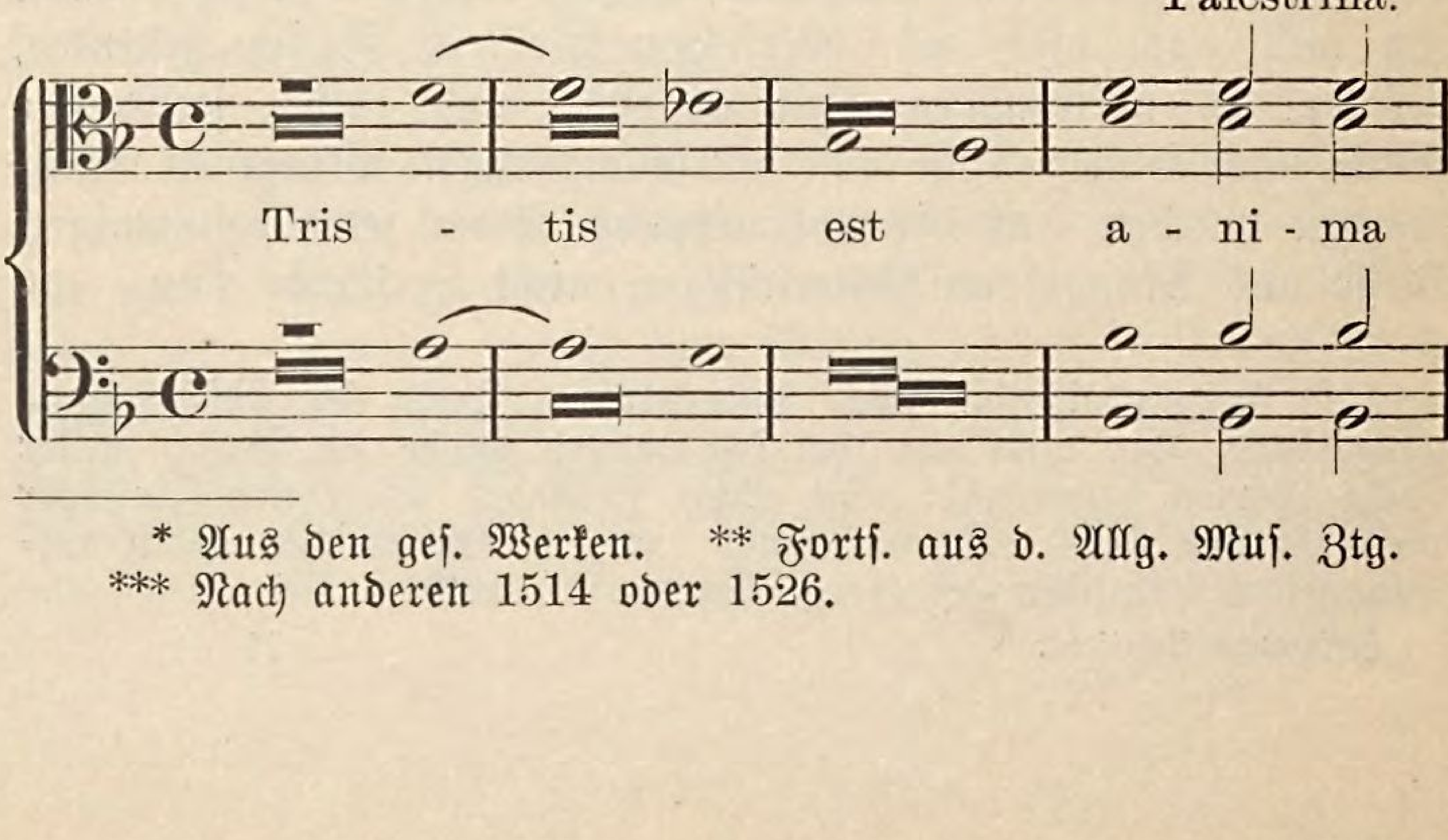
---

*) Gemeint ist die zwar zum größten Teile von Bachs Hand geschriebene, aber nicht von ihm komponierte Messe, die Schicht unter Bachs Namen herausgab. Sie rührt entweder von einem Italiener (vielleicht von Lotti) oder von einem ganz in italienischer Kunst aufgegangenen Deutschen her (vergl. Spitta, II, 509).

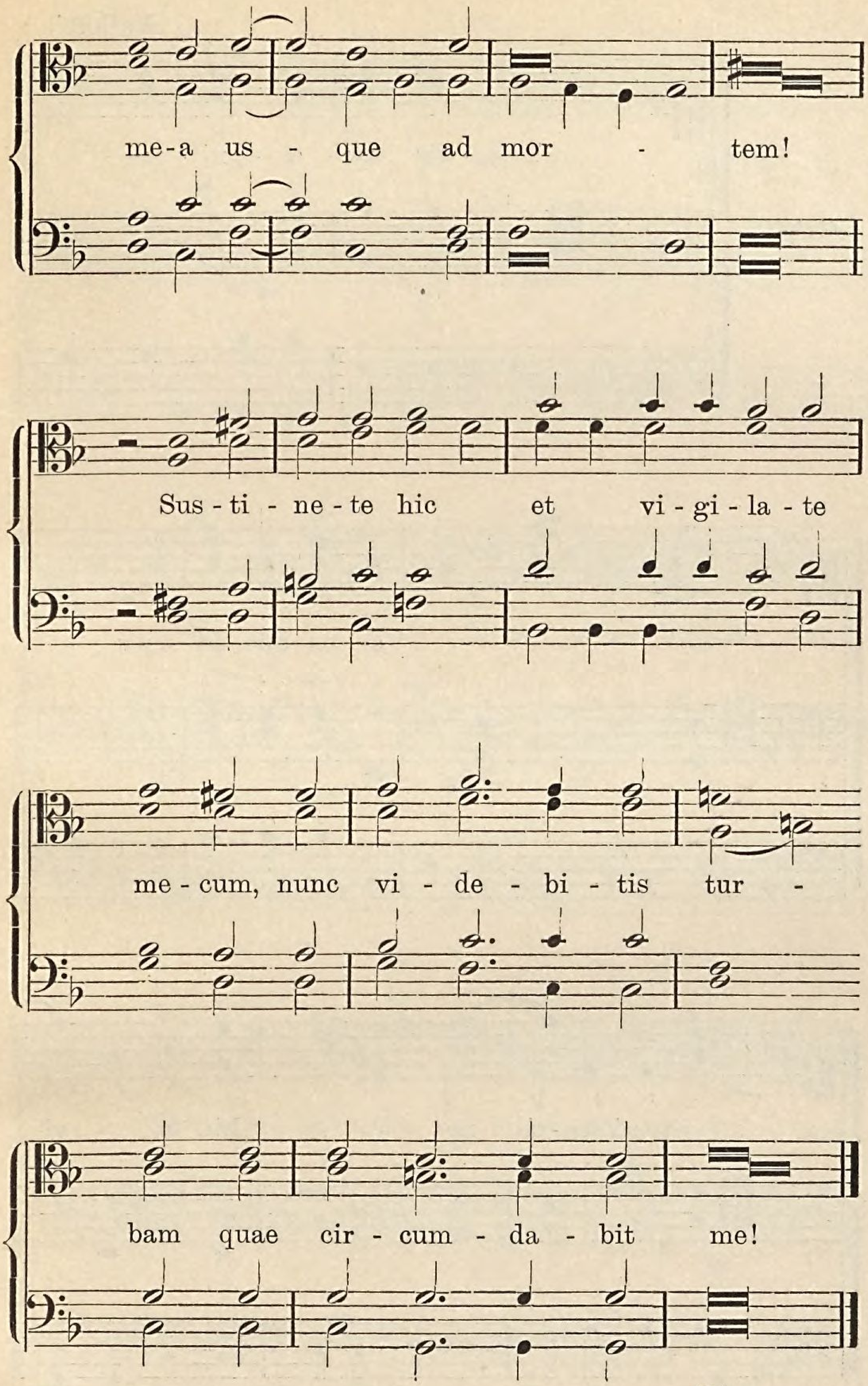
*Sehr unrecht thust du mir, Theodor! wenn du glaubst, daß mein Sinn verschlossen ist für die neuere Musik. Haydn, Mozart, Beethoven entfalteten in der That eine neue Kunst, deren Keim sich wohl eben erst in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zeigte; daß der Leichtsinn, der Unverstand mit dem erworbenen Reichtum übel haushaltete, daß endlich Falschmünzer ihrem Rauschgolde das Ansehen der Gediegenheit geben wollten, war nicht die Schuld jener Meister, in denen sich der Geist herrlich offenbarte. Wahr ist es, daß beinahe in eben dem Grade, als die Instrumental-Musik stieg, der Gesang vernachlässigt wurde und daß mit dieser Vernachlässigung, jenes völlige Ausgehn der guten Chöre, das von mancher kirchlichen Einrichtung (Aufhebung der Klöster ꝛc.) herrührte, gleichen Schritt hielt; daß es unmöglich ist, jetzt zu Palestrinas Einfachheit und Größe zurückzukehren, bleibt ausgemacht, inwiefern aber der neu erworbene Reichtum ohne Ostentation in die Kirche getragen werden darf, das fragt sich noch. —

**Ehe der Verfasser tiefer eingeht in die Ursachen des allmählichen Verfalls der Kirchenmusik, glaubt er, daß es dem Leser interessant sein müsse, mit einem Blick den allmählichen Abfall von der alten Wahrhaftigkeit und Kraft zur modernen Geziertheit und Weichlichkeit zu übersehen, und er giebt daher zwei Beispiele verschiedener Perioden, die noch nicht einmal bis in die neueste Zeit reichen, und also das eigentliche Arge, was geschehen, noch unberührt lassen.

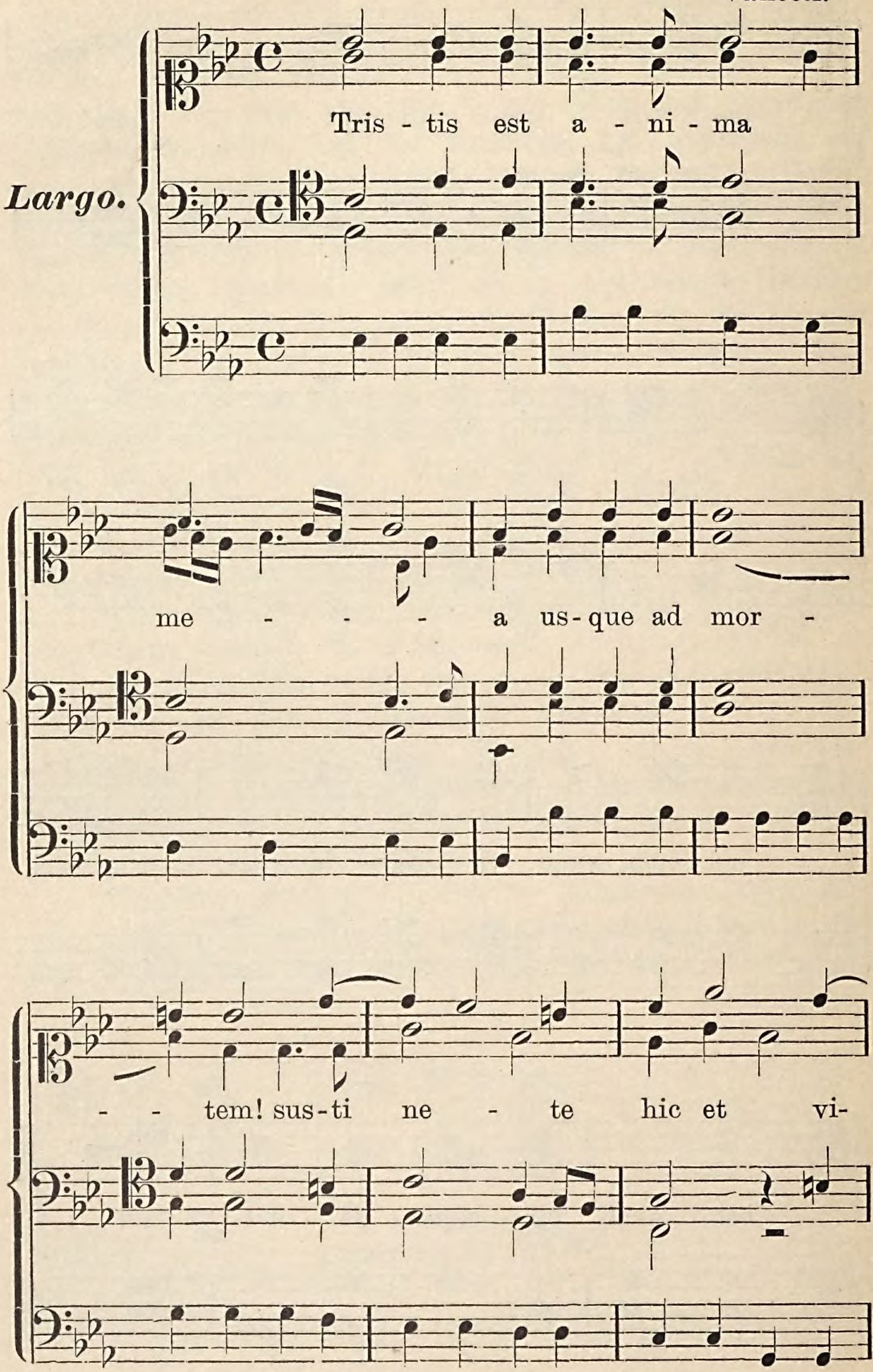
Palestrina lebte und schrieb im sechzehnten Jahrhundert (geb. 1529)***, Valletti im achtzehnten (geb. 1697): hier sind zwei Responsorien dieser Meister über dieselben Worte.

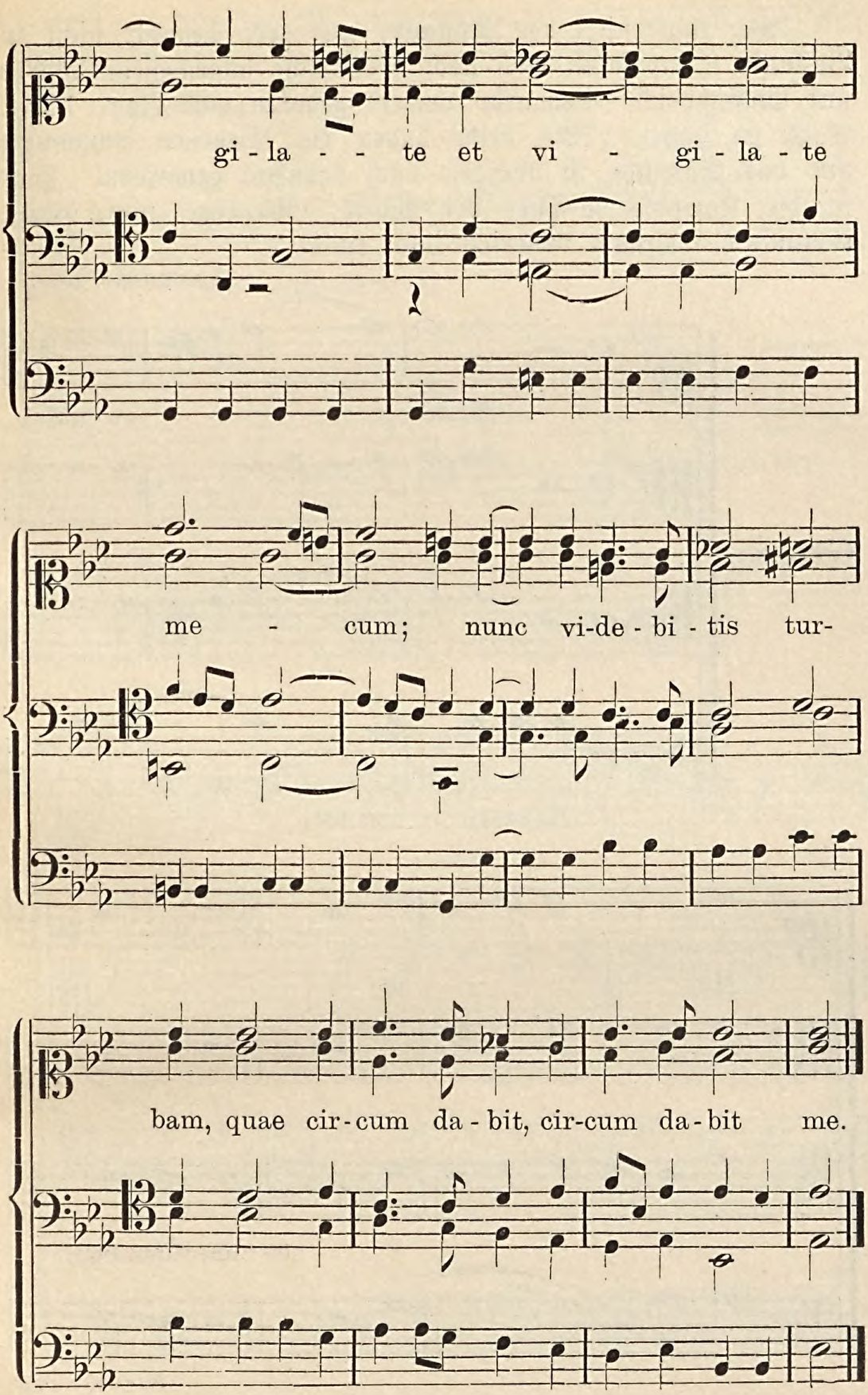


* Aus den ges. Werken. ** Forts. aus d. Allg. Mus. Ztg.
*** Nach anderen 1514 oder 1526.


me-a us - que ad mor - tem!
Sus - ti - ne - te hic et vi - gi - la - te
me - cum, nunc vi - de - bi - tis tur -
bam quae cir - cum - da - bit me!

Vallotti.
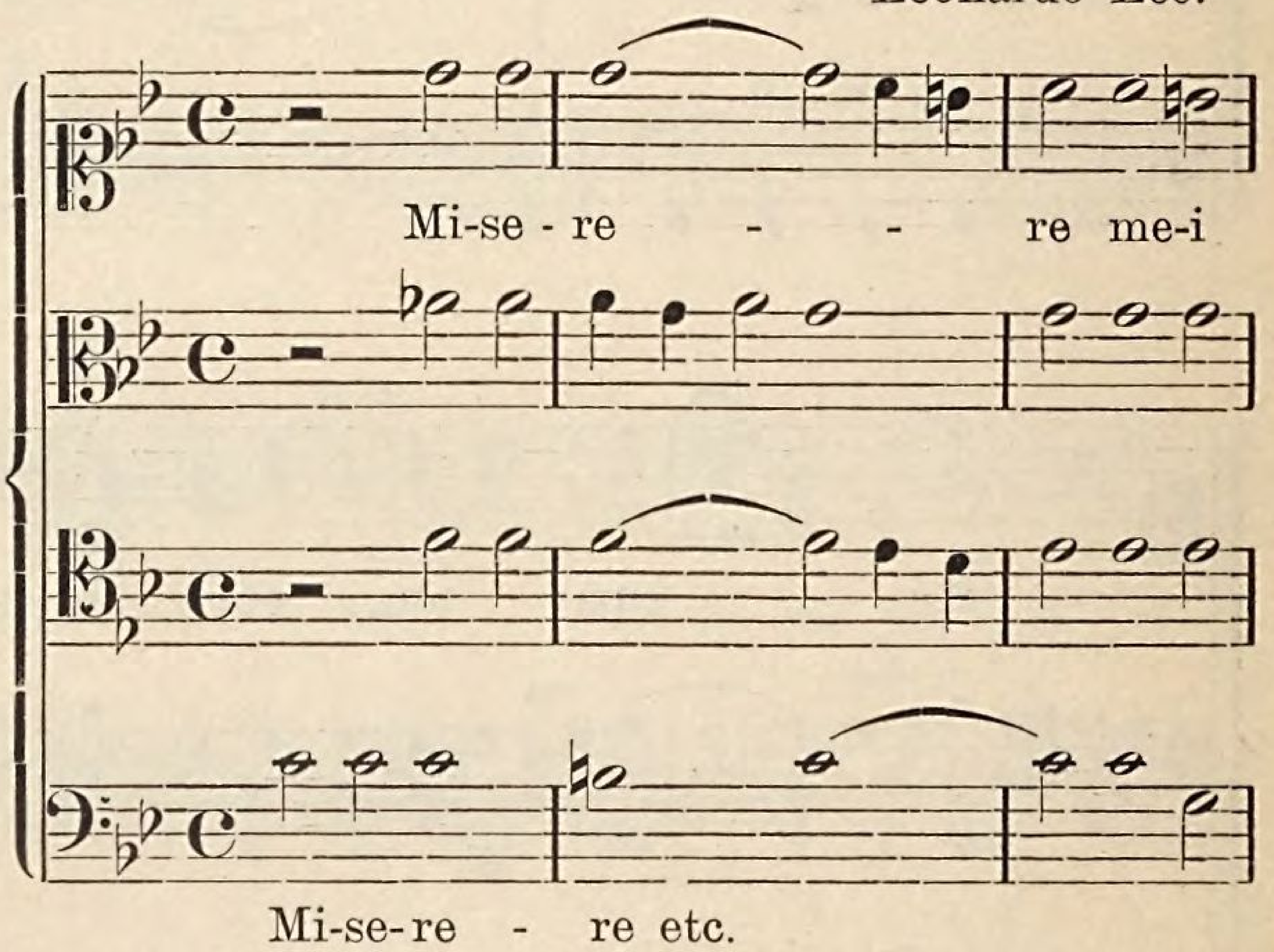

Largo.
Tris - tis est a - ni - ma
me - - - - a us-que ad mor -
- - tem! sus-ti ne - te hic et vi-

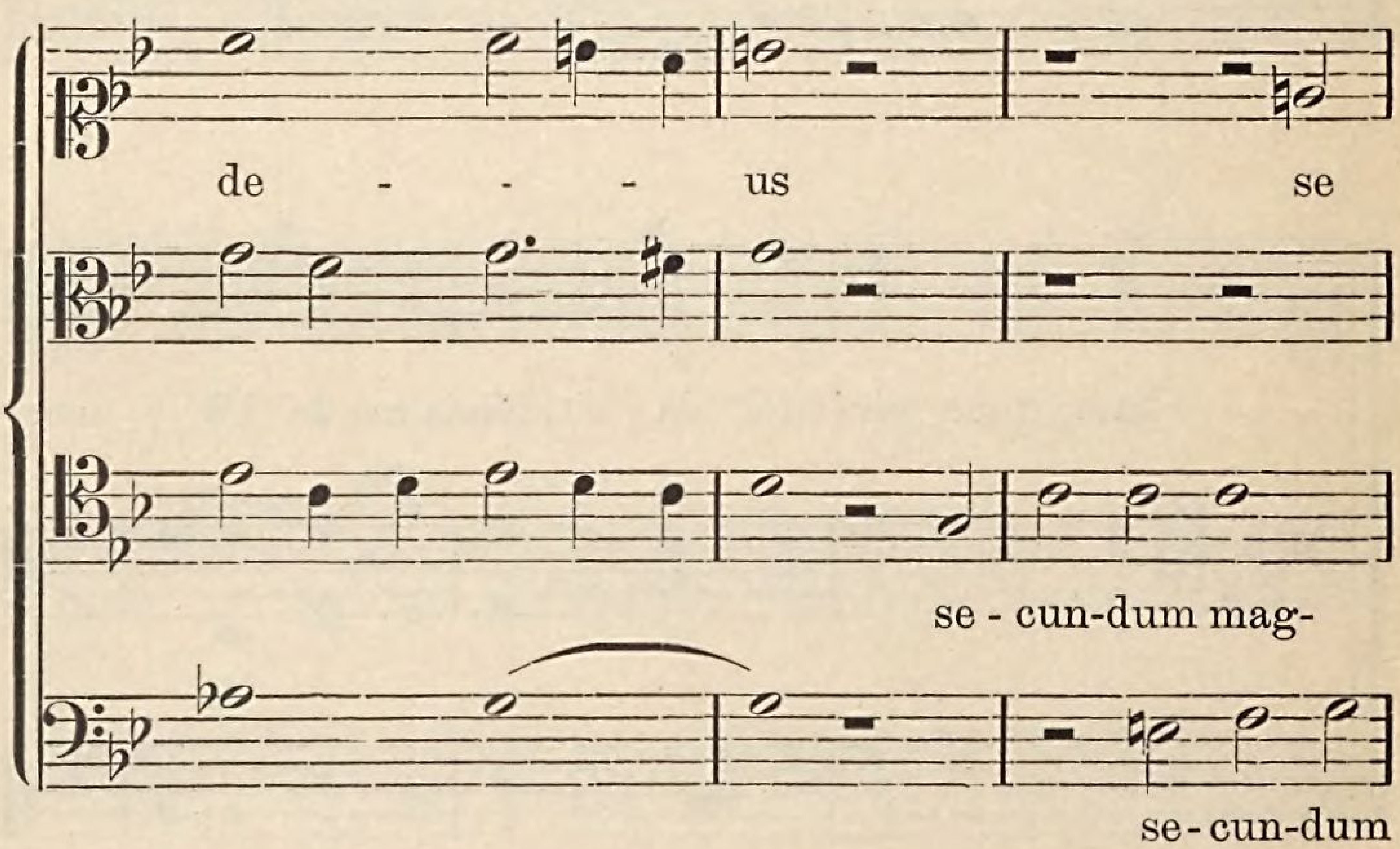

gi - la - - te et vi - gi - la - te
me - cum; nunc vi-de - bi - tis tur-
bam, quae cir-cum da - bit, cir-cum da-bit me.
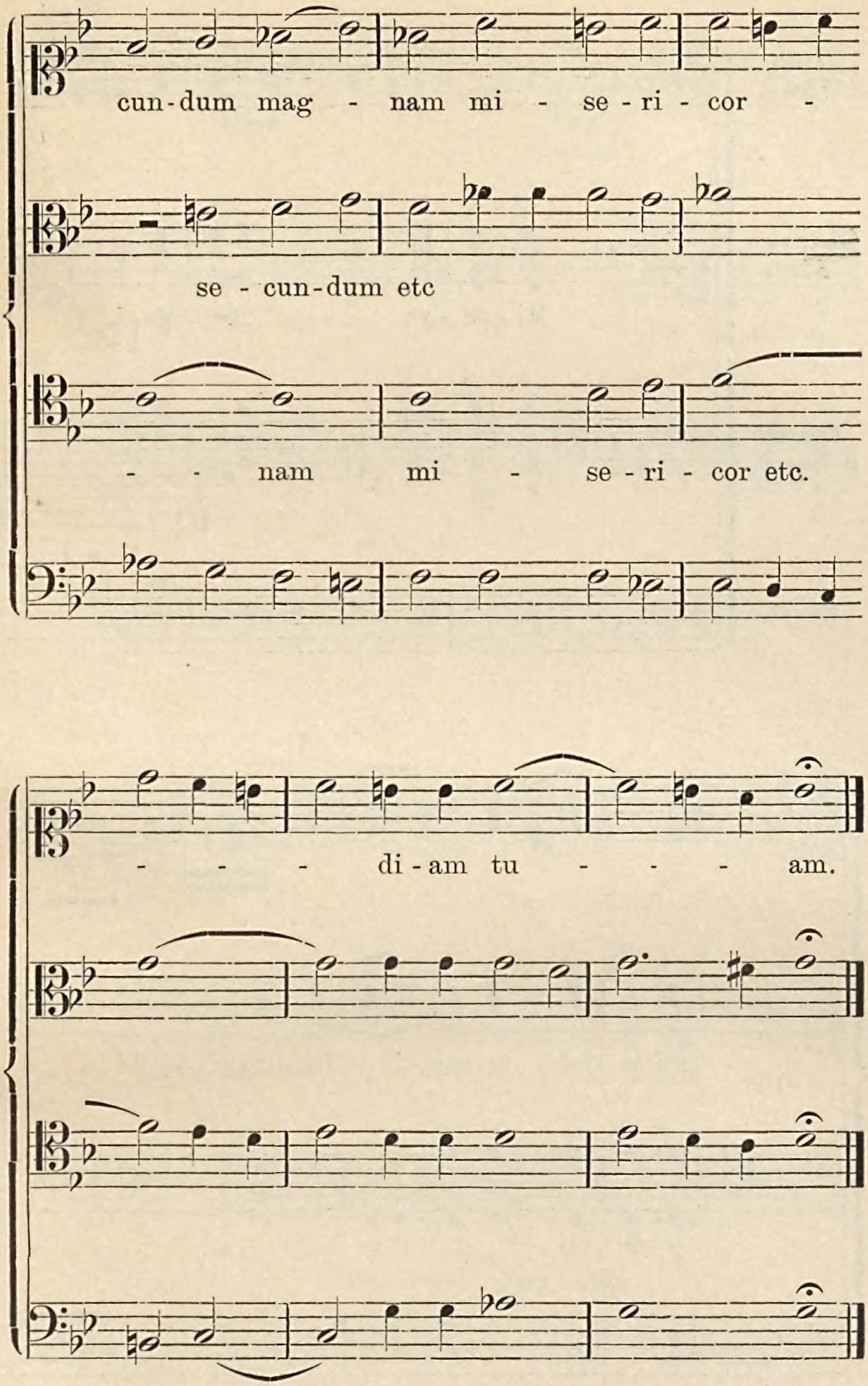
Wer fühlt nicht den Abstand, und wer bemerkt nicht in Vallottis Komposition doch noch der Kirche angemessene Würde und Einfachheit? Leonardo Leo ist geboren ums Jahr 1694, Sarti im Jahre 1729, beide haben ein Miserere komponiert und das Sartische ist überdem noch berühmt geworden. Hier ist die Komposition über die Worte: Miserere mei, deus, secundum magnam misericordiam tuam.

Leonardo Leo.
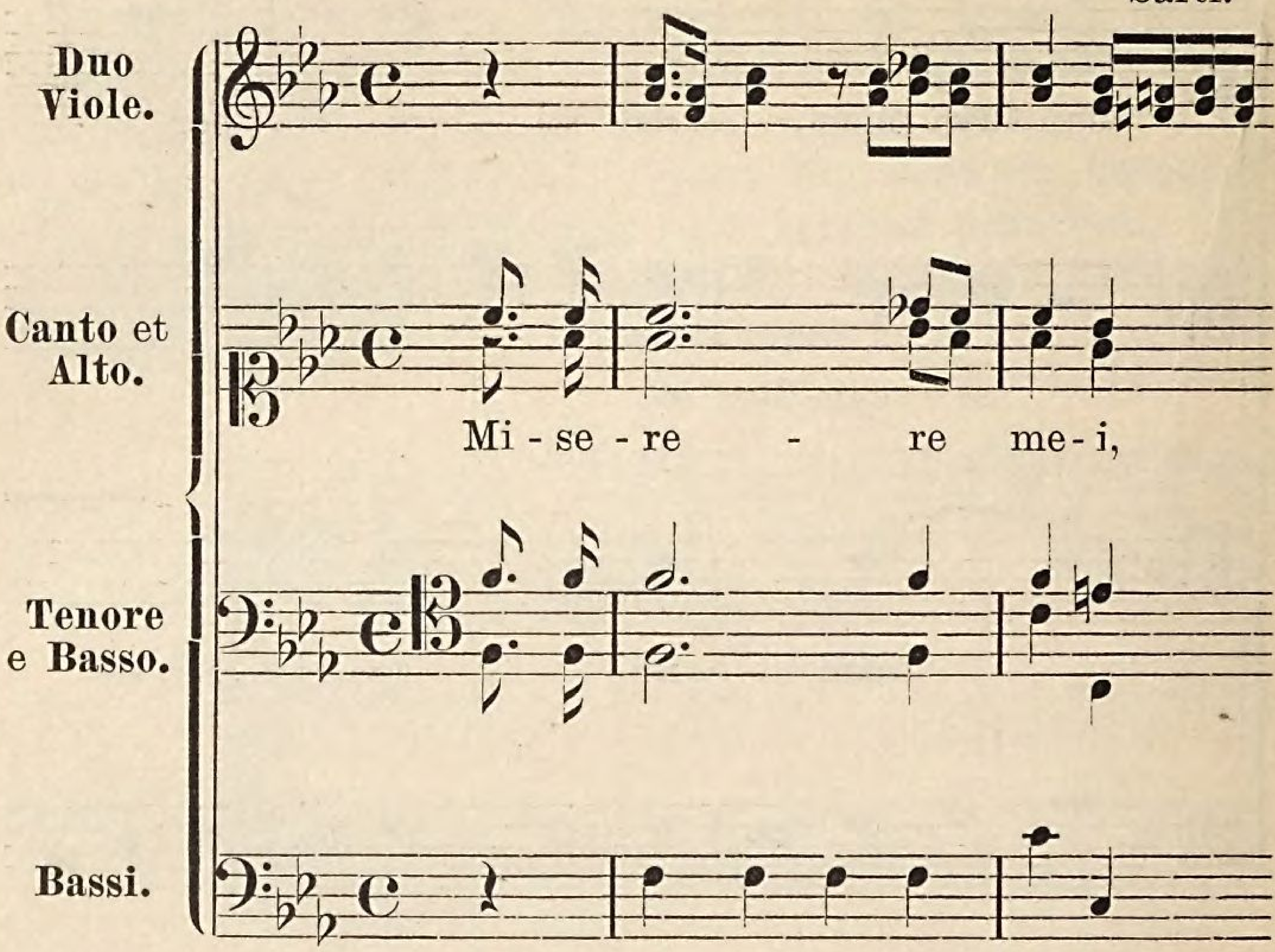
Grave.

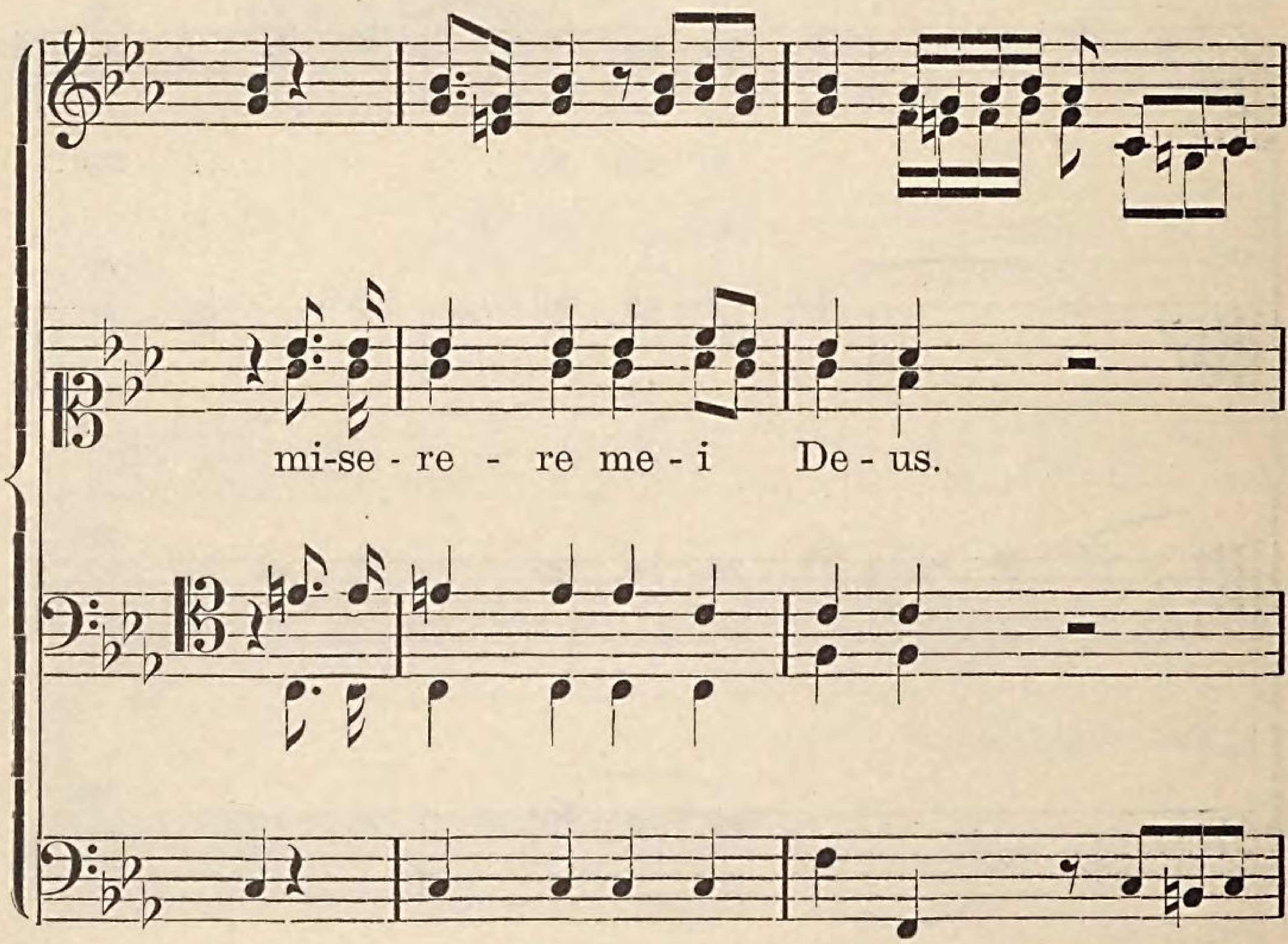


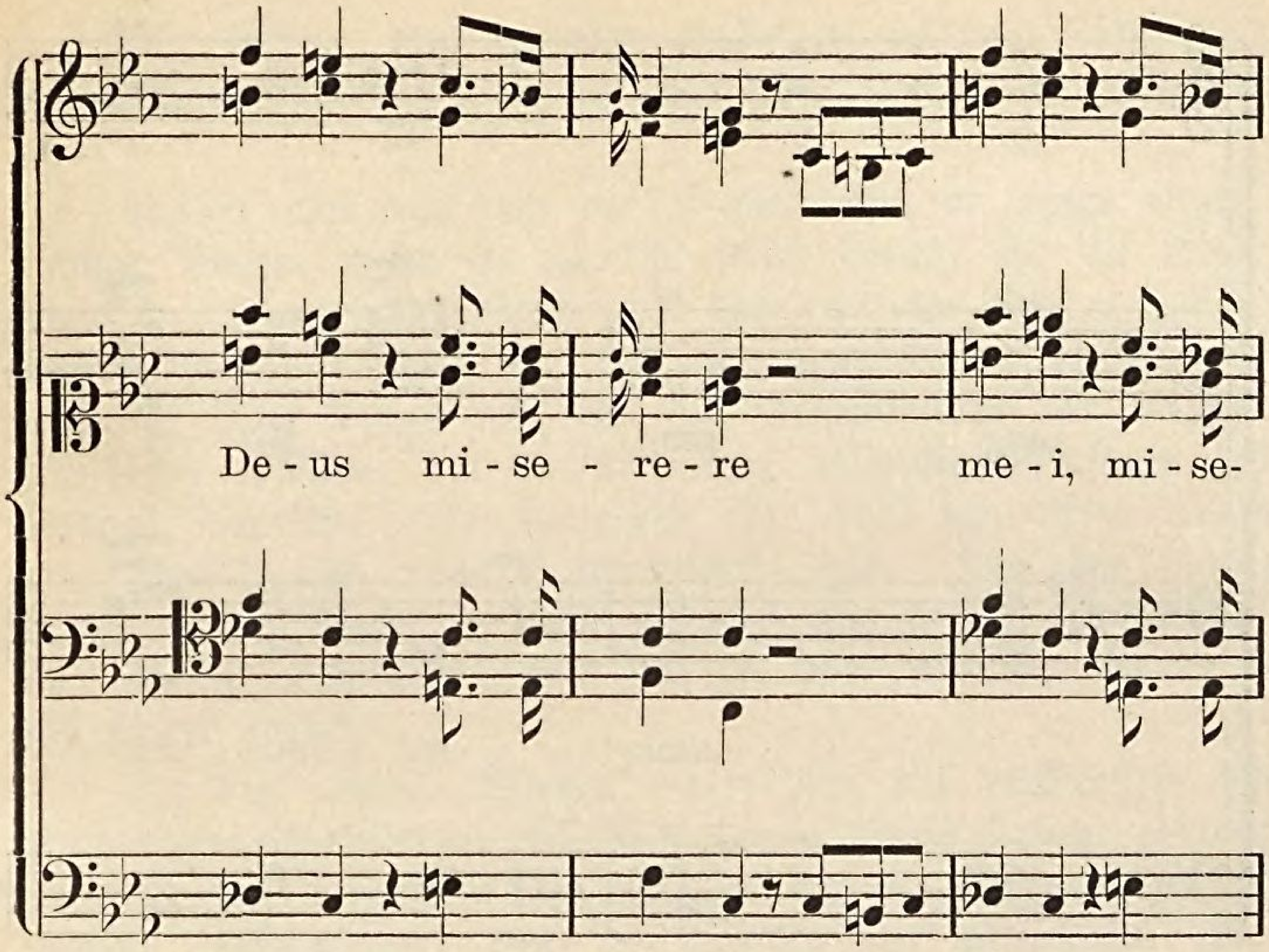


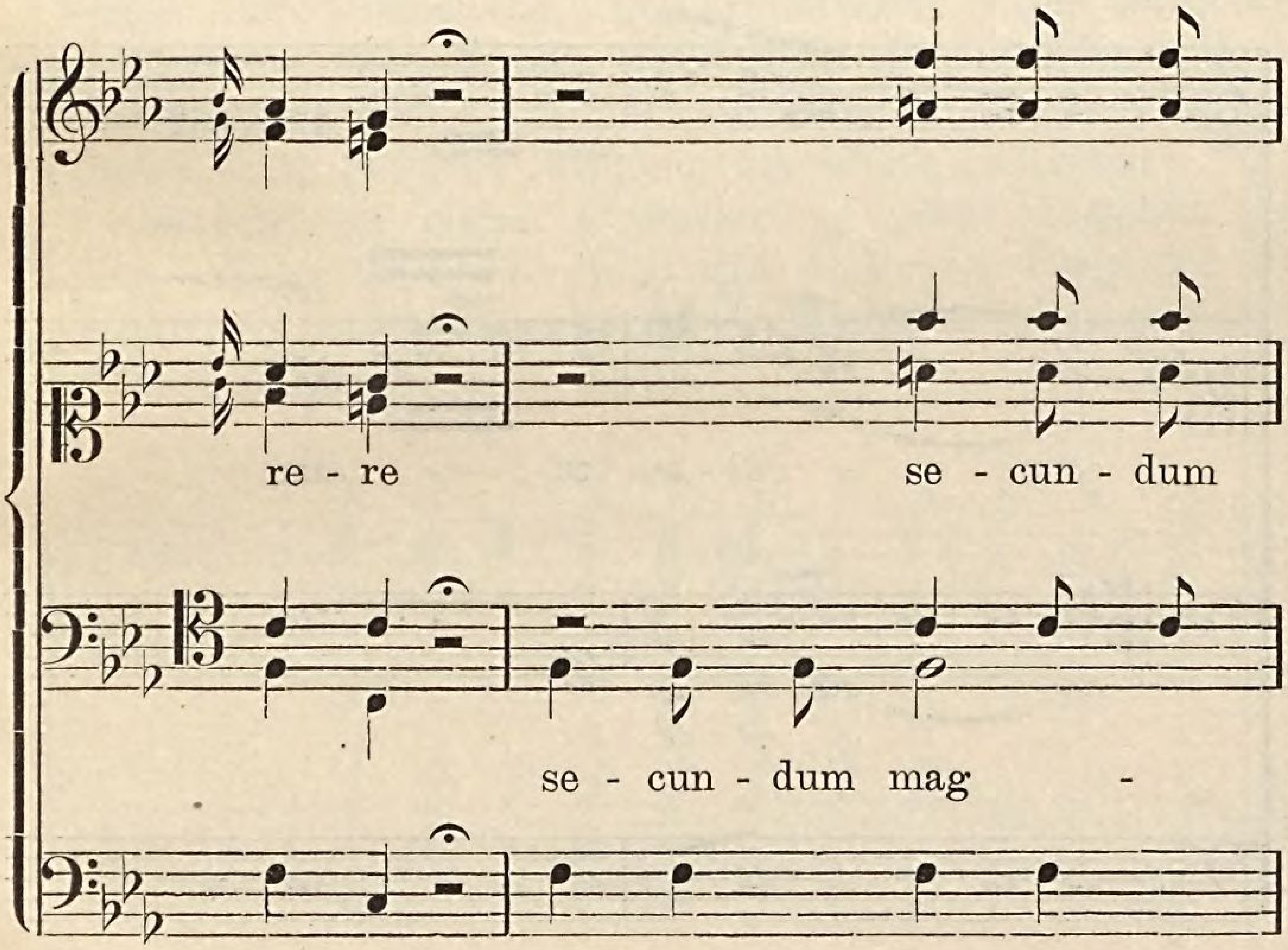

cun-dum mag - nam mi - se-ri-cor -
se - cun-dum etc
- - nam mi - se-ri-cor etc.
- - - di-am tu - - - am.
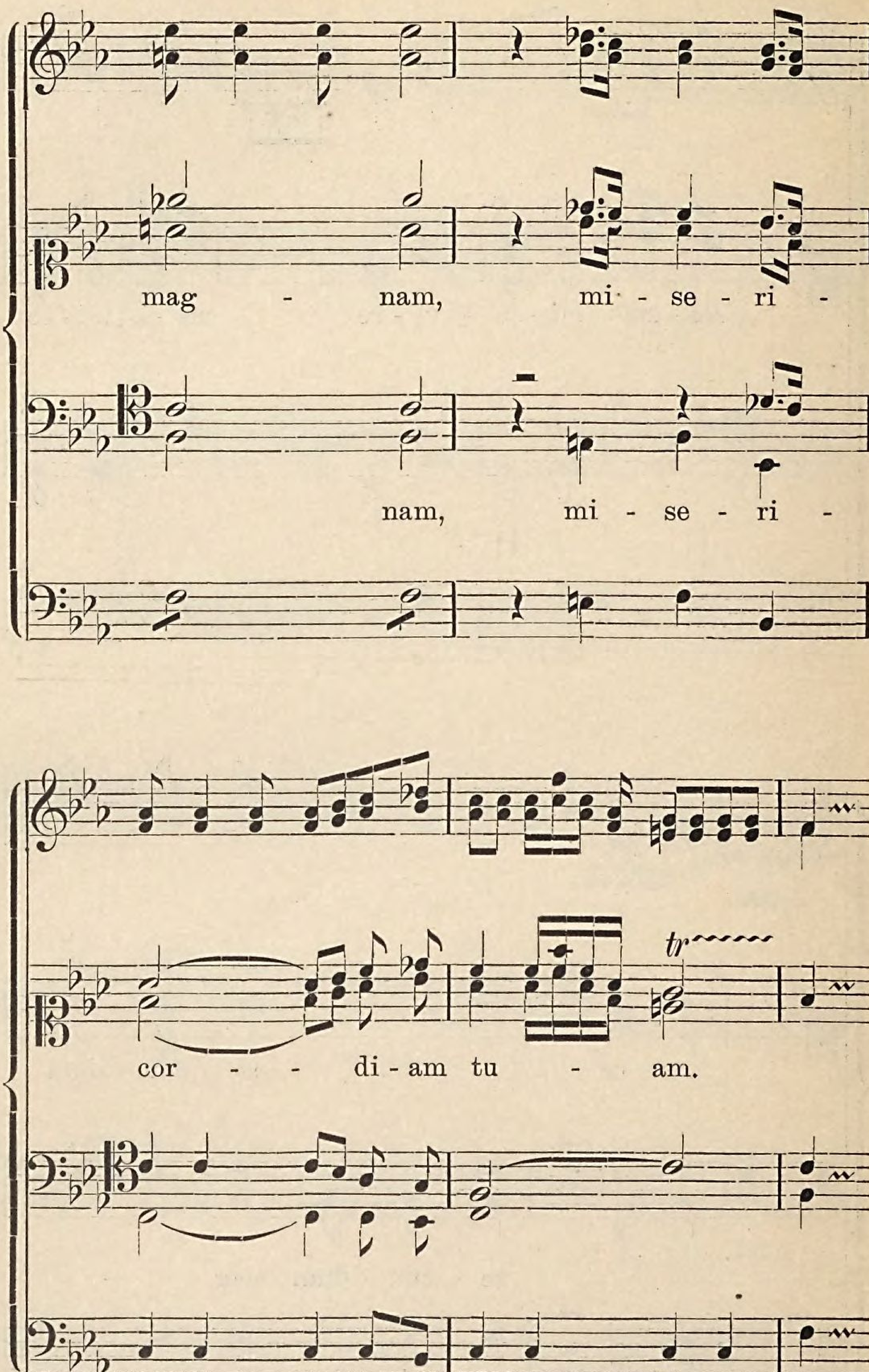
Sarti.


Duo Viole.
Canto et Alto.
Mi - se - re - re me - i,
Tenore e Basso.
Bassi.


mi-se - re - re me - i De - us.


De - us mi - se - re - re me - i, mi - se-


re - re se - cun - dum
se - cun - dum mag -

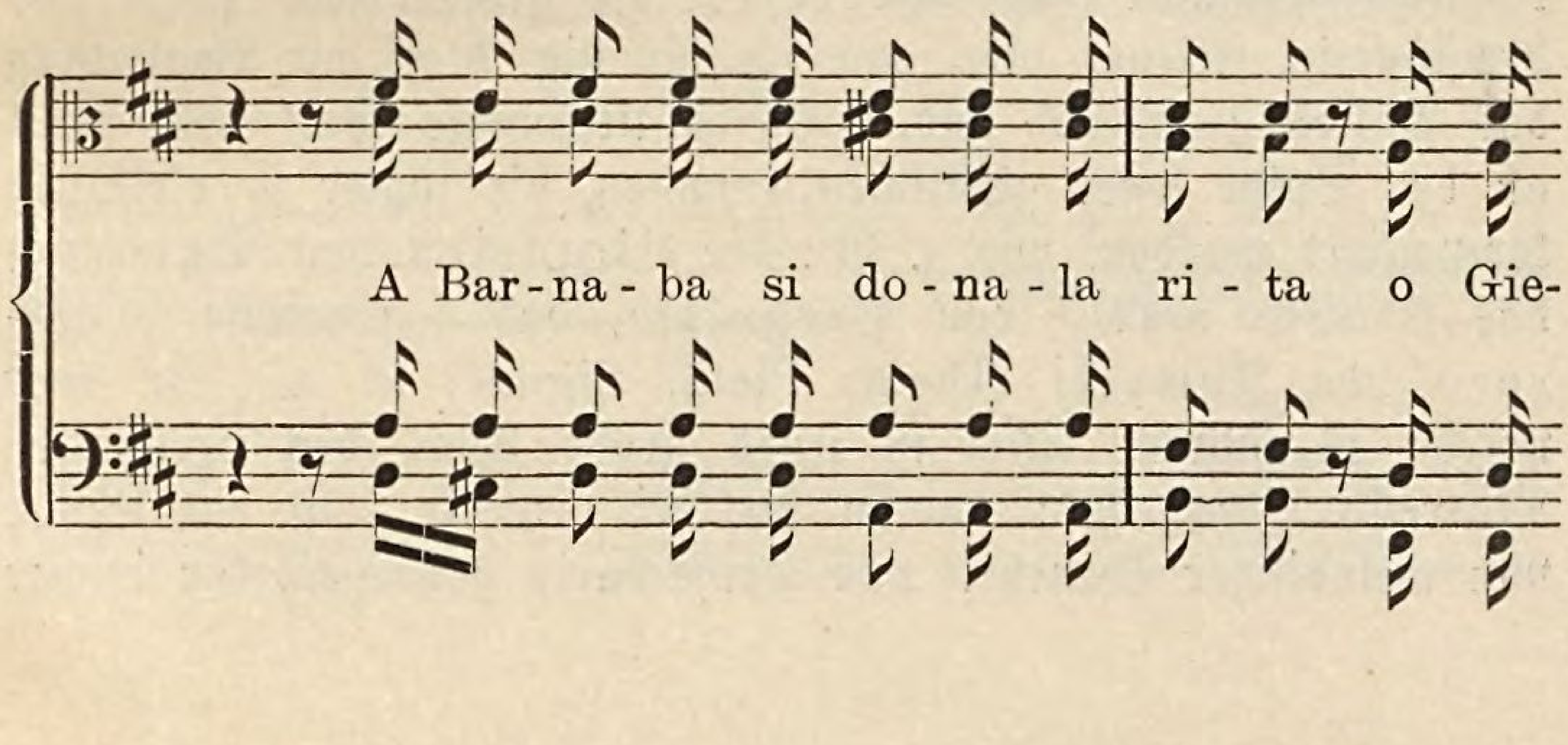

mag - nam, mi - se - ri -
nam, mi - se - ri -
cor - - di - am tu - am.
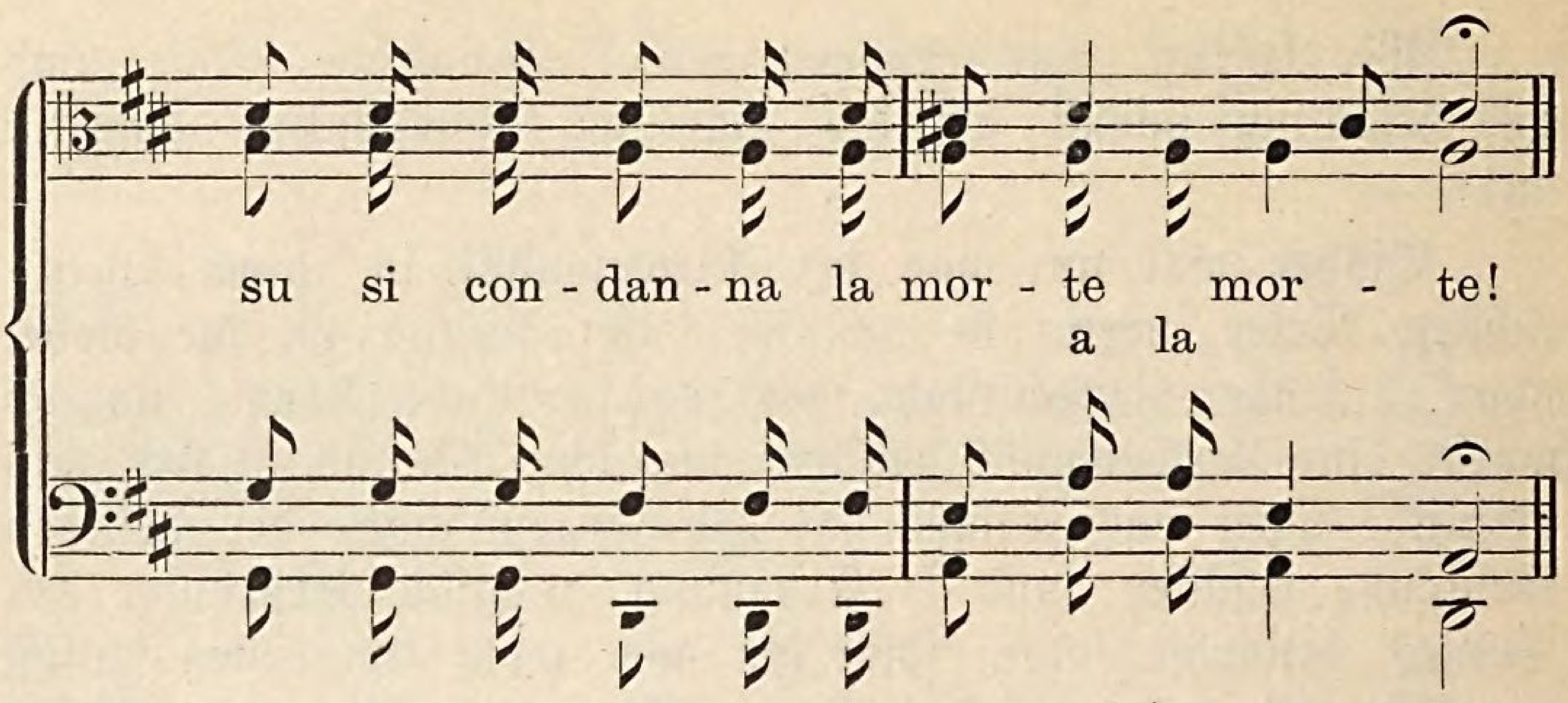
Wie kräftig, wie erhaben ertönt Leonardos Chor, und wie weichlich nimmt sich die Sartische Komposition dagegen aus! —

Bisher war nur von der Kirchenmusik in ihrem eigentlichsten Wesen, wenn sie nämlich selbst Kultus ist, die Rede: schon in früher Zeit entstand aber das geistliche Drama, und so wurde eine Kirchenmusik gebildet, die, ohne Kultus zu sein, als geistliche Oper das Gemüt mit den Gegenständen der heiligen Geschichte erfüllen, und so Erbauung, religiöse Erhebung des Geistes, bewirken sollte; späterhin aber wohl den ersten Anlaß zum Verfall des wahren Kirchenstils gab. Aus der Kirche wanderte die Musik in das Theater und kehrte aus diesem, mit all dem nichtigen Prunk, den sie dort erworben, dann in die Kirche zurück.

Zu den ältesten Werken dieser Art, die rücksichtlich der melodischen Ausbildung auf einer hohen Stufe stehen, gehören unstreitig die Oratorien von Caldara, der am Schluß des siebzehnten Jahrhunderts und im Anfange des achtzehnten lebte und komponierte. Ein hohes bewunderungswürdiges Oratorium Caldaras ist z. B. das geistliche Drama: Morte sepoltora di Christo. Die Einrichtung dieses Oratoriums, in dem Recitative mit Arien, Duetten, Chören wechseln, ist ganz dieselbe, wie sie damals in den Opern stattfand: nur mochten sich die geistlichen Dramen durch größeren Reichtum der Chöre auszeichnen.

Manches in diesem Oratorium ist ganz dramatisch gehalten. So z. B. kommt ein Turba di Popolo darin vor, die das Recitativ zweimal hintereinander unterbricht und in folgender Art ausgedrückt ist:
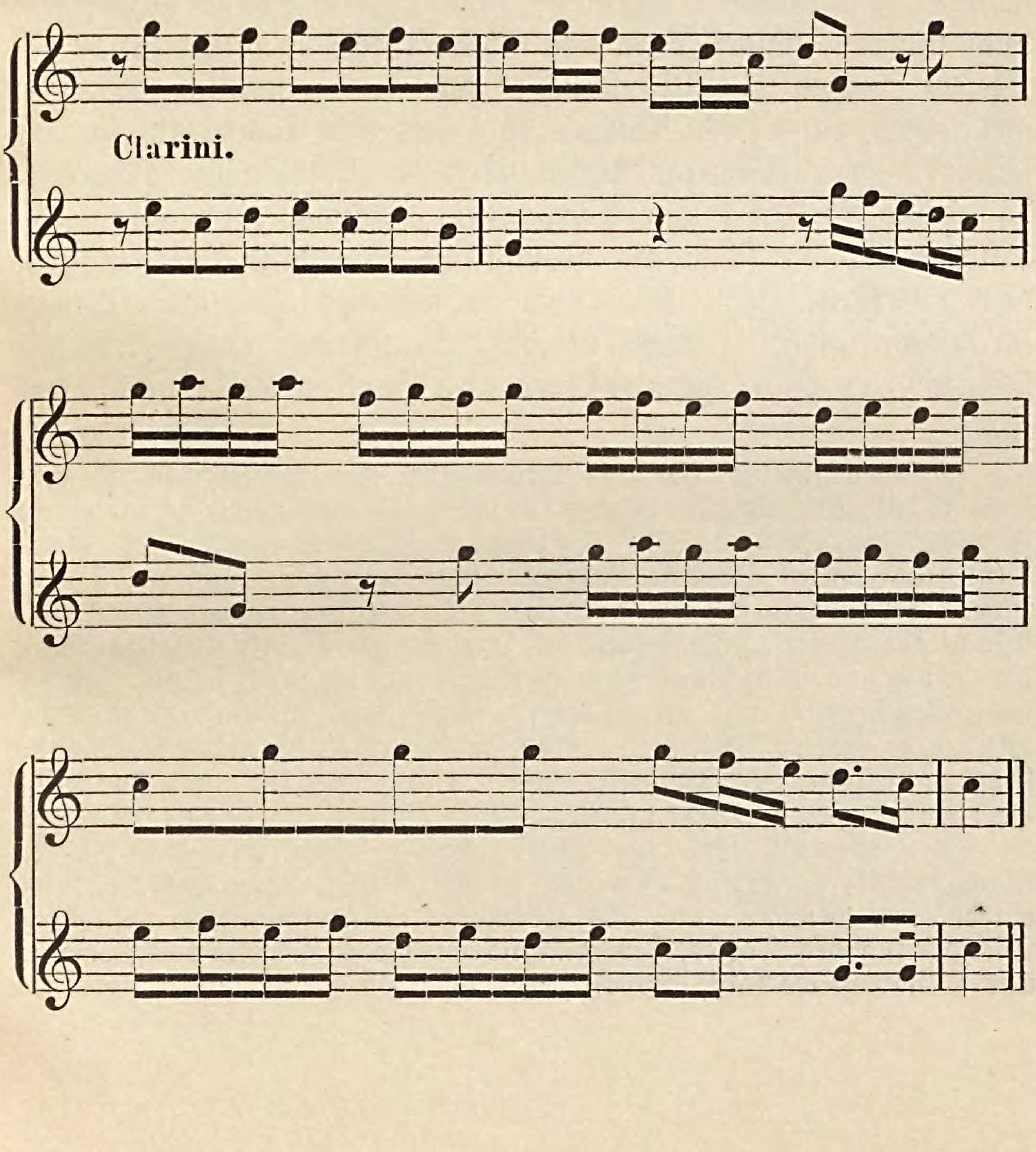




Außer der herrlichen, wundervollen, harmonischen Ausarbeitung der Chöre sind die Melodien der Arien, die eine wahre, aus dem Innersten kommende Frömmigkeit atmen, nicht genug zu beachten. Selbst die uns jetzt dürftig erscheinende Instrumentierung ist voll hohen Geistes und Sinnes, und man erkennt schon den Keim des überschwenglichen Reichtums, der sich in der Instrumentalmusik der neueren Zeit aufgethan hat. Gleich z. B. die erste Arie über die Worte:

> deh scorgiete o mesti lumi
> l'alma afflitta inonde amare
> orsch' estinto il mio signor etc.

wird nur von zwei Violen begleitet, die die Accorde anschlagen, während die Fagotts mit den Bässen eine Figur imitieren, die erst in den letzten acht Takten von den Violinen aufgegriffen wird.

Das Mittel zwischen der Musik des eigentlichen Kultus und dem geistlichen Drama halten in gewisser Art die berühmten Psalmen des Marcello, die größtenteils zwei- und dreistimmig, seltener vier- und fünfstimmig, bloß mit Begleitung des Basses gearbeitet sind. Dieses tiefsinnige Werk steht wohl an der Spitze jener geistlichen Hymnen, die später so vielfältig komponiert wurden, wie z. B.: die Litaneien von Durante, das Stabat mater von Pergolese, das sogenannte Miserere von Jomelli (Pietă, Pietă, Signor) u. a. Zu weit würde es führen, tiefer in jenes große Werk des berühmten Marcello einzugehen: nur so viel sei bemerkt, daß ein Schatz von melodischer Wahrheit und Kraft darin geborgen, der immer

mehr in voller Glut hervorleuchtet, je schärfer man das Ganze und das Einzelne ins Auge faßt. — Nach diesen Meistern (Palestrina, Caldara, Marcello ꝛc.) stieg mit dem melodischen Reichtum auch der Prunk der Instrumente, und es ist wohl nur zu gewiß, das die Theatermusik dazu Veranlassung gab, der das Oratorium den Eintritt in die Kirche geöffnet hatte. Schon sehr früh wurde den Saiteninstrumenten ein Blasinstrument hinzugefügt, dessen Ursprung sich in das tiefste Dunkel des Altertums verliert, und unerachtet es noch in der Form vorhanden, doch von bequemeren, wohlklingenderen verdrängt, oder vielmehr in eine ganz andere Region verwiesen worden ist — nämlich die Trompete. Wie man damals (am Ende des siebzehnten Jahrhunderts) die Trompete brauchte, mag eine Stelle aus einem Te deum von Ziani beweisen:



Daß die Trompete, wie sie jetzt von den Komponisten gebraucht wird, an kräftiger, edler Wirkung unendlich gewonnen hat, ist nicht zu leugnen. Außer der Trompete verstärkt das Fagott meistenteils nur den Baß, so wie die Oboen die Viola, im unisono gehend, verstärkten; im dreistimmigen Satz vertrat die Viola die zweite Violine, da diese mit der ersten in Einklang gesetzt war.

Viel reicher in der Instrumentierung als sein Vorgänger war Händel: doch lebte in den Werken des hochherrlichen Meisters der Geist der Frömmigkeit und Wahrhaftigkeit; und wer denkt nicht hier an seinen Messias, an das Oratorium aller Oratorien, rücksichtlich des rein biblischen Textes, des melodischen Ausdrucks, der harmonischen Arbeit, und der ergreifenden Würde der Kraft? Wer möchte da das kleinste Thema finden, das, unerachtet des melodischen Reichtums, ja mancher musikalischen Malerei, im höheren Sinne genommen, auch nur im mindesten an das Theatralische erinnern sollte? — Diesem hohen Meister schließt sich der unsterbliche Hasse, wenngleich auf verschiedenem Wege das Ziel erreichend, an. — Eines wenig bekannten Werkes darf hier Erwähnung geschehen, das zwar an Kraft und Würde dem Messias gar nicht gleichzustellen ist, da schon die dramatische Einrichtung des Ganzen dem im Wege steht, aber doch so manches Herrliche, Unvergleichliche enthält. Dies ist das Oratorium: Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*), das

*) Gemeint ist Händels Komposition der Brokesschen Passion (um 1716; Bd. 15 der Gesamtausgabe). — Hoffmann hat folgende Fußnote hinzugefügt: „In Gerbers Tonkünstler-Lexikon ist dieses Oratorium unter Händels Werken nicht aufgeführt, und es ist dasselbe überhaupt in Deutschland gar nicht bekannt geworden. Haydn bekam bei seiner Anwesenheit in London die Originalpartitur von der Königin von England zum Geschenk, und diese Partitur befindet sich wahrscheinlich mit dem übrigen schriftlichen Nachlaß Haydns im Besitz des Fürsten Esterhazy. Von Haydn erhielt die Härtelsche Handlung in Leipzig eine Abschrift jener Originalpartitur, und so besitzt Herr Härtel jenen seltenen Schatz, dessen Mitteilung durch den Druck — sollte es auch nur der Chöre sein — jeden Verehrer wahrer Kirchenmusik, vorzüglich aber den in die heilige Tiefe der Tonkunst eingehenden Musiker, auf das Höchste interessieren müßte. Nur der Abänderung des Textes, der hin und wieder zu sehr in das Gemeine und Geschmacklose fällt, bedürfte es; wie schon oben erinnert worden."

einzige, welches Händel ursprünglich deutsch komponierte, und das nur jetzt der Änderung des hin und wieder zu niedrigen, gemeinen Textes bedürfte, um aufs neue mit der größten Wirkung aufgeführt zu werden.

Sehr groß und kräftig, vorzüglich in seinen Chören, war auch der jetzt beinahe vergessene Fux, und man begreift, daß nach seiner Art zu setzen, seine Opera seria, Virtù e constanza, die von einem ungeheuern Orchester im Freien aufgeführt wurde, von großer Wirkung sein mußte.

In der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts brach nun endlich jene Verweichlichung, jene ekle Süßlichkeit in der Kunst ein, die, mit der sogenannten, allen tieferen religiösen Sinn tötenden Aufklärung gleichen Schritt haltend, und immer steigend, zuletzt allen Ernst, alle Würde aus der Kirchenmusik verbannte. Selbst die Musik, die in den katholischen Kirchen den Kultus bildet, die Messen, Vespern, Passionshymnen rc. erhielten einen Charakter, der sonst selbst für eine opera seria zu seicht, zu würdelos gewesen sein würde. Mag es hier unverhohlen gesagt werden, daß selbst der, in seiner Art so große, unsterbliche J. Haydn, selbst der gewaltige Mozart, sich nicht rein erhielten von dieser ansteckenden Seuche des weltlichen, prunkenden Leichtsinns. Mozarts Messen, die er jedoch bekanntlich auf erhaltenen Auftrag nach der ihm vorgeschriebenen Norm komponierte, sind beinahe seine schwächsten Werke. Er hat indessen in einem einzigen Kirchenwerke sein Inneres aufgeschlossen; und wer wird nicht von der glühendsten Andacht, von der heiligsten Verzückung ergriffen, die daraus hervorstrahlt? Sein Requiem ist wohl das Höchste, was die neueste Zeit für den kirchlichen Kultus aufzuweisen hat. So körnig, so tief oft Haydn die Worte des Hochamts gesetzt hat, so vortrefflich die harmonische Ausarbeitung ist, so giebt es doch beinahe keines dieser Werke, das ganz frei von manchen Spielereien, ja von mancher, der Würde des Kirchenstils ganz unangemessenen Melodie wäre, und selbst, daß der Meister die menschliche Stimme zuweilen gar zu sehr als Instrument behandelt, welches man ihm mit Recht vorwirft, fließt aus dem gar zu Hüpfenden, Springenden des melodischen Ganges. Daß die Schöpfung durchaus kein im reinen Kirchenstil durchgehaltenes Oratorium ist, wurde von denen, die jenen Stil wahrhaft im Innern

tragen, längst erkannt: indessen thut man dem Meister großes Unrecht, wenn man seinen beiden Werken, der Schöpfung und vorzüglich den Jahreszeiten, den Maßstab der reinen Kirchenmusik anlegt. Das pedantische Sichten und Klassifizieren in der Kunst thut selten gut. Jene Musik des Meisters bezieht sich in keiner Art auf kirchlichen Kultus, und jene Oratorien sind nichts anderes, als der herrliche Ausdruck, wie dem Meister das Leben — die Welt — in der Musik aufgegangen. Nur in beengter Ansicht genommen sind die Jahreszeiten manchem in schiefem Lichte erschienen. Es giebt kein herrlicheres, farbenreicheres Bild des ganzen menschlichen Lebens, als wie es der Meister in den Jahreszeiten musikalisch aufgestellt hat, und selbst manche geniale Spielerei färbt nur glühender die bunten Gestalten der Welt, die uns in flimmernden Kreisen umtanzen. Derselbe ewige Wechsel des Ernsten, Grauenhaften, Schrecklichen, Lustigen, Ausgelassenen, wie das irdische Sein ihn treibt, herrscht in jener wundervollen Musik, die auf die Kirche sich höchstens nur insofern bezieht, als auch fromme Betrachtungen in den Kreis des täglichen Lebens gezogen werden. Es ist nicht zu leugnen, daß die Individualität des Meisters sich auch hier, wie vorzüglich in seiner Instrumentalmusik, in einer gewissen humoristischen, neckhaften Lustigkeit ausspricht: aber selbst in seinen ernstesten Werken für die Kirche hört sich manches so, wie jene sich unter dem Tisch des Herrn beißenden Hunde erscheinen.

Sind nun, auf die reine Kirchenmusik zurückzukommen, auch die Haydnschen Messen und kirchlichen Hymnen, vorzüglich im Vergleich jener alten, wahrhaft herrlichen, von der Erde verschwundenen Musik, durchaus nicht Muster des Kirchenstils zu nennen, so versteht es sich doch von selbst, daß sie über die neuesten Produktionen dieser Art hoch hervorleuchten, wiewohl sie freilich dem Unverstande zu allem theatralischen Prunk Thür und Angel öffneten. Wie oft wurde der große Haydn nachgeahmt, oder vielmehr nachgeäfft: aber bloß an der Schale nagten die sogenannten Kirchenkomponisten, ohne den Kern zu erbeuten, und der tiefe Geist der Harmonik, der in seinen Werken verschlossen, konnte ihnen nicht aufgehen. Daher entstanden die abgeschmackten, seichten, kraftlosen Kirchenkompositionen, wie sie der Verfasser in neuester Zeit in den Kirchen des

katholischen, südlichen Deutschlands, und in Böhmen und Schlesien hörte.

Mancher sonst wackere Komponist verleugnete sich, so wie er es unternahm, ein Kirchenstück zu setzen, und es ist in dieser Hinsicht merkwürdig, daß selbst ein neuerer, tiefsinniger, in die Harmonik tief eingeweihter Meister nicht mehr im Kirchenstil leistete. Cherubinis dreistimmige Messe, so viel Geist und Kunst übrigens daran verwendet, erfüllt doch nicht im mindesten die Bedingungen wahrer Kirchenmusik, da mehrere Sätze ganz theatralisch sind.

Ein nicht nach Verdienst beachteter Kirchenkomponist ist der wackere Michael Haydn, der in diesem Fache ganz an seinen berühmten Bruder reicht, ja ihn oft in ernster Haltung weit übertrifft. — Diese Andeutungen — denn nur dafür wünscht der Verfasser, daß man alles bisher Gesagte ansehen möge — reichen hin, die Resultate dessen, was in der jetzt angebrochenen Zeit für die Kirchenmusik geschehen kann, aufzustellen. — Rein unmöglich ist es wohl, daß jetzt ein Komponist so schreiben könne, wie Palestrina, Leo, und auch wie später Händel u. a. — Jene Zeit, vorzüglich wie das Christentum noch in der vollen Glorie strahlte, scheint auf immer von der Erde verschwunden, und mit ihr jene heilige Weihe der Künstler. Ein Miserere, wie das von Allegri oder Leo, komponiert jetzt ebensowenig ein Musiker, als ein Maler eine Madonna wie Raphael, Dürer oder Holbein malt. Indessen bieten beide Künste, Malerei und Musik, rücksichtlich ihres Fort- oder Weiterschreitens in der Zeit verschiedene Ansichten dar. Wer mag daran zweifeln, daß die großen Maler jener alten Zeit in Italien es bis zur höchsten Stufe der Kunst gebracht haben? Die höchste Kraft und Anmut lag in ihren Werken, und selbst in technischer Fertigkeit übertrafen sie die neuen Meister, die in jener Hinsicht vergebens darnach streben, sie zu erreichen. In Zeichnung, Kolorit — kurz, in jedem Teile, die sich zum vollendeten Ganzen bequem zusammenfügen müssen, sind die alten Meister den Neuern überlegen, und der Vorurteilfreie wird dies in jeder Galerie, die alte und neue Gemälde zusammenstellt, bestätigt finden. Mit der Musik ist es aber anders. Der Leichtsinn der Menschen konnte den waltenden Geist nicht aufhalten, der im Dunkeln fortschritt, und nur der

tiefer Eindringende, der seinen Blick abwandte von dem sinnverwirrenden Bilde, in dem die von allem Heiligen und Wahrhaftigen losgerissenen Menschen sich bewegten, wurde die Strahlen gewahr, die, des Geistes Dasein verkündend, durch das Dunkel brachen, und glaubte an ihn. Das wunderbare Streben, jenes Walten des belebenden Naturgeistes, ja unser Sein in ihm, unsere überirdische Heimat, zu erkennen, das sich in der Wissenschaft offenbart, wurde durch die ahnungsvollen Töne der Musik angedeutet, die immer deutlicher und vielfältiger von den Wundern des fernen Reichs sprach. Es ist nämlich wohl gewiß, daß die Instrumentalmusik sich in neuerer Zeit zu einer Höhe erhoben hat, die die alten Meister nicht ahneten, sowie an technischer Fertigkeit die neuern Musiker die alten offenbar weit übertreffen.

Haydn, Mozart, Beethoven entfalteten eine neue Kunst, deren erster Keim sich wohl eben erst in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zeigte. Daß der Leichtsinn, der Unverstand mit dem erworbenen Reichtum übel haushaltete, daß endlich Falschmünzer ihrem Rauschgolde das Ansehen der Gediegenheit geben wollten, war nicht die Schuld jener Meister, in denen sich der Geist so herrlich offenbarte. Wahr ist es, daß beinahe in eben dem Grade, als die Instrumentalmusik stieg, der Gesang vernachlässigt wurde, und daß mit dieser Vernachlässigung, die von den Komponisten ausging, jenes völlige Ausgehen der guten Chöre, das von mancher kirchlichen Einrichtung (Aufhebung der Klöster 2c.) herrührte, gleichen Schritt hielt; daß es unmöglich ist, jetzt zu Palestrinas Einfachheit und Größe zurückzukehren, wurde schon gesagt: inwiefern aber der neu erworbene Reichtum ohne unheilige Ostentation in die Kirche getragen werden darf, das fragt sich noch.

Dem jungen Komponisten, der zu wissen begehrte, wie er es denn anfangen solle, wahre, würdige Kirchenmusik zu setzen, könnte man nur antworten, daß er sein Inneres wohl erforschen möge, ob der Geist der Wahrheit und der Frömmigkeit in ihm wohne, und ob dieser Geist ihn antreibe, Gott zu preisen und von den Wundern des himmlischen Reiches in den wunderbaren Tönen der Musik zu reden; ja ob sein Komponieren nur das Aufschreiben der heiligen Gesänge sei, die wie in andächtiger Entzückung aus seinem Innern strömten. Nur wenn dieses ist, werden seine Kirchengesänge fromm und wahrhaft
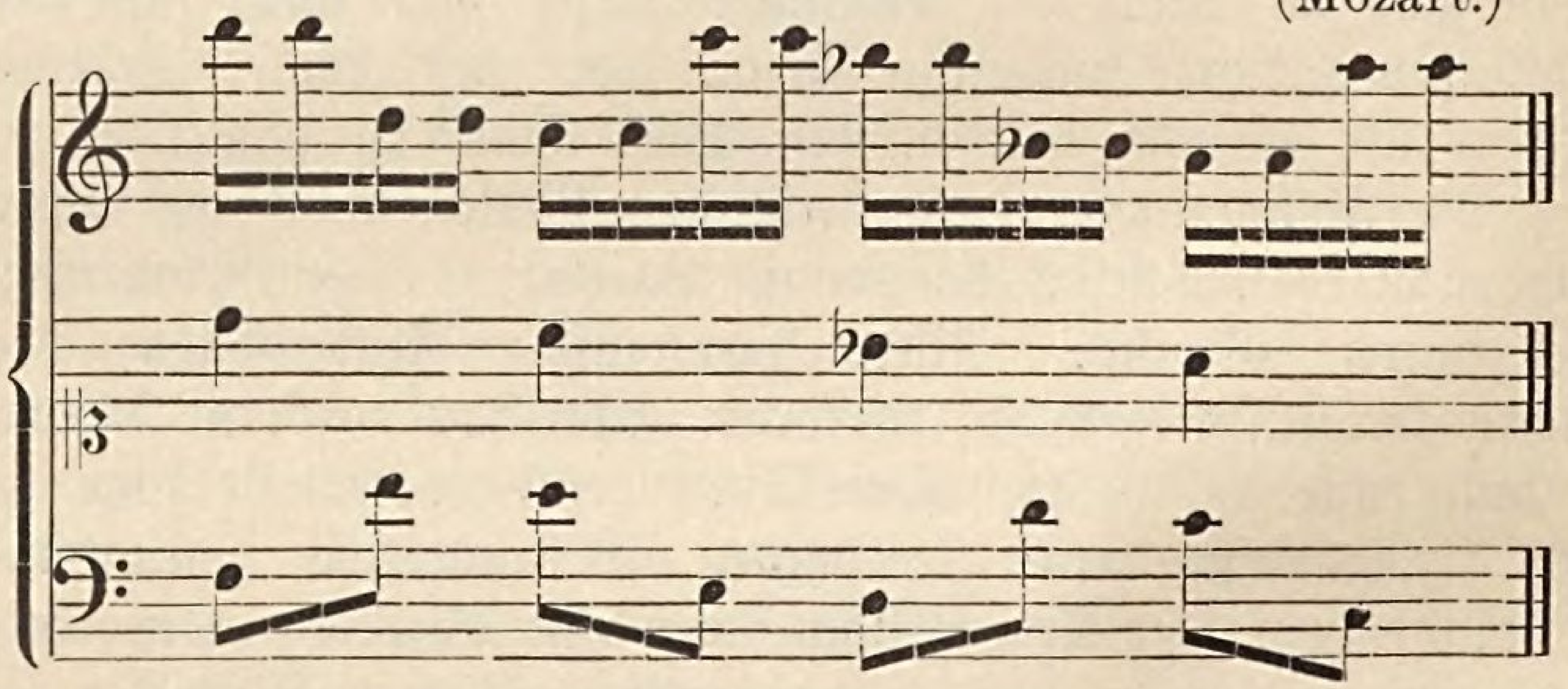
sein. Jede äußere Anregung, jedes kleinliche Bemühen um irdischen Zweck, jedes eitle Trachten nach Bewunderung und Beifall, jedes leichtsinnige Prunken mit erworbener Kenntnis führt zum Falschen, zum Unwürdigen. Nur in dem wahrhaft frommen, von der Religion entzündeten Gemüt wohnen die heiligen Gesänge, die mit unwiderstehlicher Macht die Gemeinde zur Andacht entflammen. — Ist der junge Komponist nicht durch den Leichtsinn der Welt verdorben, so werden ihn die Werke der alten Meister auf wunderbare Weise erheben; ja, er wird es fühlen, wie das, was im eigenen Gemüte nur wie eine verworrene Ahnung lag, sich zum klaren Anschauen verdeutlicht. Das Studium des Kontrapunktes ist nichts, als die, jedem, der ein Gebäude aufführen will, zu erwerben nötige genaueste Kenntnis der innern Struktur; aber das tiefe, anhaltende Studium der Werke großer Meister wohl nur das, woraus der Künstler die Kraft des Bildens schöpfen, oder vielmehr in das lebendige Wirken rufen muß. Nicht genug kann daher der mit kindlichem, frommem Gemüt begabte Künstler jene Werke der alten Meister sich so zu eigen machen, daß er sie selbst ganz in Sinn und Gedanken trägt; dann wird ihm bald jeder fremdartige, unheilige Prunk leer und schal erscheinen, und er nie versucht werden, sein Werk damit zu putzen.

Die Erfindung der echt kirchlichen Melodien ist das, woran jeder nicht wahrhaftige Komponist scheitert — der Probierstein des innern Gemüts. Alles harmonische Ausarbeiten, dem innern Kirchenstil gemäß, verbirgt nicht das profane Thema; so kann eine, im theoretischen Sinne rein gearbeitete Fuge gar nicht kirchenmäßig sein; so können oft kunstreiche Imitationen den hüpfenden, dem Konzertsaal oder dem Theater abgeborgten Satz nur noch mehr nach seinem ursprünglichen Charakter ins Licht stellen. Aber freilich muß ja auch eben die Melodie rein aus dem frommen Gemüte strömen; hier läßt sich nichts künstlich hervorrufen, hier gilt nur die wahre Begeisterung.
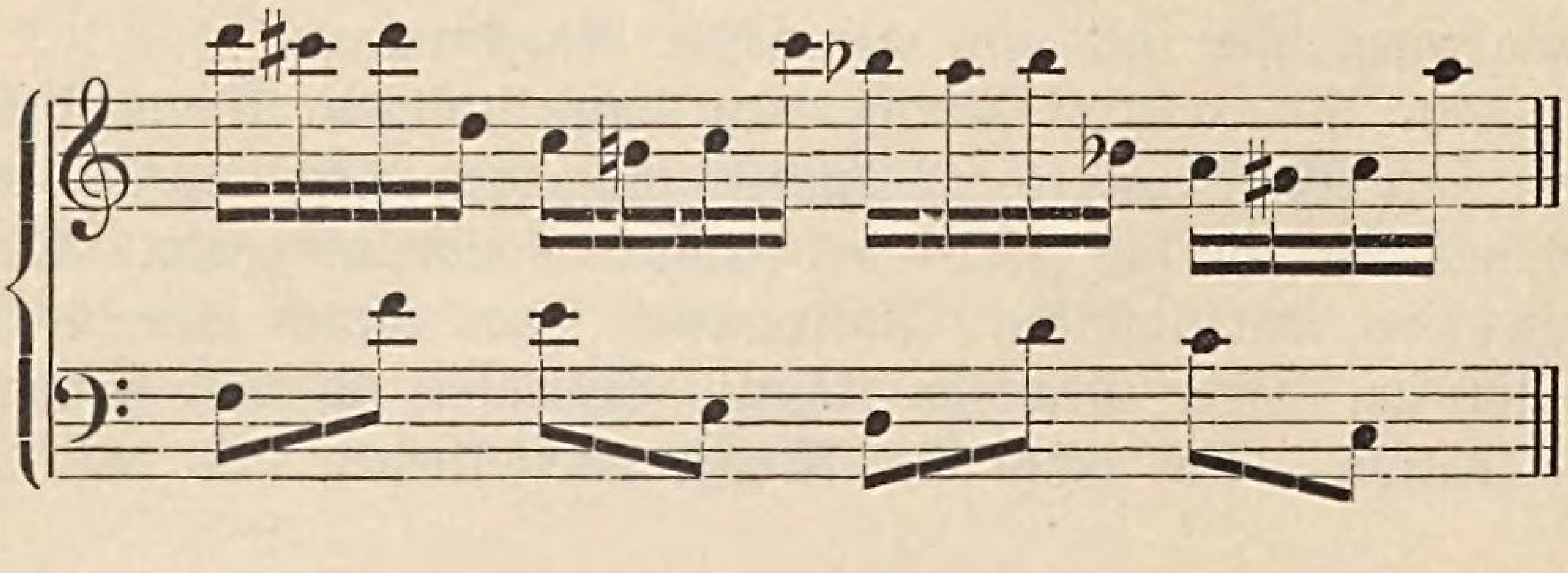
Nun ist es aber gewiß, daß dem heutigen Komponisten kaum eine Musik anders im Innern aufgehen wird, als in dem Schmuck, den ihr die Fülle des jetzigen Reichtums giebt. Der Glanz der mannigfachen Instrumente, von denen manche so herrlich im hohen Gewölbe tönen, schimmert überall hervor: und warum sollte man die Augen verschließen, da es der

forttreibende Weltgeist selbst ist, der diesen Glanz in die geheimnisvolle Kunst des neuesten, auf innere Vergeistigung hinarbeitenden Zeitalters geworfen hat? Es ist nur der falsche Gebrauch dieses Reichtums, der ihn schädlich macht: er selbst ist ein wohlerworbenes, herrliches Eigentum, das der wahre, fromme Komponist nur zu größerer Verherrlichung des Hohen, Überirdischen, das seine Hymnen preisen, anwendet. Jene bunten, krausen Figuren, vorzüglich in den Saiteninstrumenten, die wie aufgeklebte, knisternde Goldflitter die Ruhe und Haltung des Ganzen stören, die den Gesang übertäuben, und vorzüglich in dem hohen, gewölbten Dom nur ein verwirrendes Geräusch machen, sind aller Kirchenmusik fremd, und nur der Unverstand kann sich ihrer bedienen, sowie alle weichlichen Konzertmelodien in der Kirche unkräftig und würdelos klingen. Allerdings ist es richtig, daß in starken Sätzen für die Violinen die geschwinden Noten von vieler Wirkung sind: aber dann ist das bloße Brechen der längeren Noten in geschwindere, z. B. der Viertel in Sechzehnteile, für die Kirche offenbar besser als jede andere, jede krause Figur. Z. B.:

(Mozart.)



Dieselbe Stelle auf folgende Weise instrumentiert:



streift mit den durchlaufenden, dissonierenden Tönen schon an das Theatralische und klingt in der Kirche verworren. Überhaupt sind wohl in der Kirche diejenigen Figuren die schicklichsten, die ohne dissonierende Noten bloß den Grund-Accord durchlaufen, da sie der Kraft und Deutlichkeit des Gesanges am wenigsten Eintrag thun, vielmehr die Wirkung oft um vieles verstärken.

Daß die Blasinstrumente sich oft herrlich dem Gesange anschmiegen, und daß in ihrem Gebrauch die Meister der neuesten Zeit manches entdeckten, das man in alter nicht ahnte, mag niemand leugnen. Hier darf wohl das Meisterwerk nochmals erwähnt werden, das die Kraft, die heilige Würde der alten Musik mit dem reichen Schmuck der neueren verbindet, und das in dieser Hinsicht, vorzüglich auch in der so weise angeordneten Instrumentierung, den neuen Kirchenkomponisten als Muster dienen kann: das tiefe, überschwänglich herrliche Requiem von Mozart. Das Tuba mirum mag vielleicht der einzige Satz sein, der in das Oratorienartige fällt: sonst bleibt die Musik überall reiner Kultus, und nur als solcher ertönen die wunderbaren Accorde, die von dem Jenseits sprechen, ja, die das Jenseits selbst sind, in ihrer eigentümlichen Würde und Kraft. — Das Requiem, im Konzertsaal ausgeführt, ist nicht dieselbe Musik; die Erscheinung eines Heiligen auf dem Ball!

Freilich ist der große Verfall der Kirchenmusik im katholischen Deutschland, und selbst in Italien, daran Schuld, daß die Werke der alten, hohen Meister gar nicht mehr, oder nur auf unwürdige Weise gehört werden, und nur im Konzert darf man hoffen, wenigstens einigermaßen würdig manches ältere klassische Werk zu hören! Abgesehen davon aber, daß die für den Kultus bestimmte Musik ohne denselben bedeutungslos bleibt — denn diese Musik ist ja der Kultus selbst, und daher eine Missa im Konzert, eine Predigt im Theater: so ist es auch unmöglich, daß bei Konzert-Aufführungen, selbst guten, das Gemüt, durch tausend Dinge zerstreut, so in Andacht entzündet werden kann, als in der Kirche durch den feierlichen Kultus. Das Hervorrufen der alten Werke ersetzt daher keineswegs ihr Verschwinden aus den Kirchen.

Dem gänzlichen Verfall des Gesanges scheint durch die lobenswerte Einrichtung der Singakademien Einhalt zu ge-

schehen; sollen indessen diese Akademien auf die Kirchenmusik von wahrem Einfluß sein, so müßten sie nicht Privat-Unternehmungen bleiben, sondern in religiöser Form vom Staate gebildet und unterstützt werden. An katholischen Orten würden dann diese Akademien den kirchlichen, musikalischen Kultus, in evangelischen Orten aber oftmals Kirchenmusiken während des Kultus ausführen. Von Konzerten in der Kirche, die man gegen einen Eintrittspreis besucht, ja wo es oft, wie im Theater, geringere und höhere Plätze giebt, Parterre und Galerie, dürfte dann, als etwas ganz Unwürdigem, aller christlichen Frömmigkeit Entgegenstrebendem, nichts mehr stattfinden, und der heilige Ort nicht mehr zum Tummelplatz der Arroganz und Ostentation entweiht werden. Selbst die Übungen dieser Akademien könnten an heiligen, geweihten Orten gehalten werden, und so aus ihnen sich Konservatorien bilden, wie sie sonst in Italien bestanden, und aus denen die großen Meister der damaligen Zeit hervorgingen. Es ist richtig, daß der evangelische Kultus eigentlich dem wahrhaft Musikalischen entgegenstrebt: aber mit dem Wiederaufblühen wahrer Kirchenmusik würde der Zeitgeist hier auch das Herrliche, Erfreuliche bilden, und die heilige Musik auch wieder eindringen in den Kultus der evangelischen Gemeinde.

Wie sehr nun auf jene Weise der Geist der wahren Musik auch weiter im Volk erweckt werden, so aber das Falsche, Unwürdige, was der Leichtsinn in die Kunst gebracht hat, verschwinden würde: das liegt am Tage. Für Tonkünstler und Komponisten, ja für jeden Verehrer der wahren Kirchenmusik, wäre nichts erfreulicher, als wenn die Werke der alten Meister, die nur wie verborgene Schätze selten hin und wieder anzutreffen sind, durch Druck und Stich in das Publikum kämen; und sollte es anfangs auch nur bruchstückweise, etwa in der Form des Reichardtschen K u n s t m a g a z i n s, geschehen. Denn selbst diese Anregung dürfte nicht ohne die ersprießlichsten Folgen bleiben. Wie mancher junge Komponist kennt einen Palestrina, Leonordo Leo, Scarlatti &c. nur dem Namen nach, und seine individuelle Lage verhindert ihn, sich die Abschrift ihrer selten gewordenen Werke zu verschaffen; und doch würden ihn erst jene Werke über die wahre Kirchenmusik aufklären. — Die Leichtigkeit, sich jene Werke zu verschaffen, würde aber auch

selbst manche Aufführung erzeugen, die sonst unterblieben wäre. —

Immer weiter fort und fort treibt der waltende Weltgeist; nie kehren die verschwundenen Gestalten, so wie sie sich in der Lust des Körperlebens bewegten, wieder: aber ewig, unvergänglich ist das Wahrhaftige, und eine wunderbare Geistergemeinschaft schlingt ihr geheimnisvolles Band um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Noch leben geistig die alten, hohen Meister; nicht verklungen sind ihre Gesänge: nur nicht vernommen wurden sie im brausenden, tobenden Geräusch des ausgelassenen, wilden Treibens, das über uns einbrach. Mag die Zeit der Erfüllung unseres Hoffens nicht mehr fern sein, mag ein frommes Leben in Friede und Freudigkeit beginnen, und die Musik frei und kräftig ihre Seraphsschwingen regen, um aufs neue den Flug zu dem Jenseits zu beginnen, das ihre Heimat ist, und von dem Trost und Heil in die unruhvolle Brust des Menschen hinabstrahlt.

---

2. Über das Oratorium.*)

Das Oratorium, sein Begriff, Sinn und Zweck wird uns klarer, wie es scheint, wenn wir es mit dem Drama zusammenstellen und die gegenseitigen Verhältnisse beider etwas näher betrachten. Es verhält sich dasselbe nämlich zum Drama, wie die Erzählung zur Begebenheit; und der Dichter und Tonsetzer desselben, wie der Redner zum Schauspieler. Das Drama stellt uns eine Begebenheit vor, die wir erst in der Vorstellung kennen lernen sollen, die uns überraschen muß, wie etwas, das soeben vor unsern Augen geschieht; das Oratorium hingegen spricht von einer Begebenheit, als einer solchen, die uns schon bekannt ist, von der uns aber nun die innern Beweggründe, die sie begleitenden Gefühle, anschaulich gemacht werden — ist eine lebhaftere Erinnerung an schon Vernommenes — Nimmt man dieses an, so ergeben sich daraus die Verhältnisse des

*) Allg. Mus. Ztg. 1812. Einltg. zur Rec. über das Oratorium „Christus am Ölberge" von Beethoven.

Dichters und Tonsetzers. Während beide beim Drama unvorbereitet sprechen, in ihren Empfindungen vom Gange der Handlung geleitet und abhängig scheinen wollen, zeigen sich beide im Oratorium absichtlich als vorbereitet, wie der Redner, und nach einem vorher entworfenen Plane mit bestimmten Gefühlen den Gang der Begebenheit auf bestimmte Gefühle leitend. — So neigt sich das Oratorium, indem es nicht eine unbekannte Begebenheit erzählen, sondern eine bekannte als Mittel gebrauchen will, gewisse Empfindungen zu erregen — mehr zu erschöpfender Tiefe, während das Drama mehr das Weite und Breite der Darstellung im Vergegenwärtigen der Begebenheit sucht. — Daher muß der Stoff des Oratoriums einfacher, und keine eigentliche Begebenheit in weitem, ausführlichem Zusammenhange, sondern vielmehr ein wichtiger, belehrender, tiefe Gefühle anregender Moment, aus der Begebenheit aufgegriffen sein. Er soll konzentrisch bearbeitet werden; das Drama hingegen eine exzentrische Entwickelung von Successionen aus genügendem Grunde und Anfangspunkte darbieten, die sich nun in eine anschauliche Peripherie verbreitet.

Wir sehen demnach den Wirkungskreis des Künstlers hier bei weitem beschränkter, als in dem Drama, und folglich auch in der Oper; und weder Poesie noch Musik darf in dem Grade und Sinne dramatisch sein, wie sie es dort ist. Die Oper stellt uns Begebenheiten und die sie begleitenden Gefühle dar: das Oratorium leitet die Begebenheit auf ein Hauptgefühl; es bestimmt den Künstler, das Mannigfaltige der Begebenheit zur Einsicht eines Gefühls zu vereinbaren. Wenn schon hierdurch die Aufgabe erschwert wird, so wird sie es noch mehr dadurch, daß das Oratorium bloß durch sich selbst befriedigen muß, indem ihm die Künste der Mimik, und was zur äußern Versinnlichung gehört, nicht zur Seite stehen. Dichter und Tonkünstler haben es ganz allein mit dem Publikum zu thun. Der Dichter wird nun zuerst den Plan des Ganzen so entwerfen müssen, daß der Komponist mit Leichtigkeit die Einheit des Gefühls auffassen und durchführen kann; dann muß er diesem Gelegenheit bieten, jener Einheit, durch Mannigfaltigkeit, auf sie bezogen, Neuheit, Reiz und Abwechslung zu geben, durch Kontraste das Hauptgefühl zu heben 2c., ohne jedoch durch diese Abwechslung jene Einheit des herrschenden Gefühls selbst zu

stören. Versäumt er das Erste, so kann der Komponist auf nichts Bestimmtes, auf kein Ganzes, kein Werk hinarbeiten, folglich den Empfindungen der Zuhörer keine positive Richtung geben, mit allem zusammen keinen sichern und bleibenden Totaleindruck erreichen; läßt er es am Zweiten fehlen (an Abwechselung, an Kontrasten ꝛc.), so muß Leere, Trockenheit, Langweiligkeit entstehen, welches denn auch nur allzu oft der Fehler, durch welchen die ganze herrliche Gattung nach und nach leider so viele ihrer Freunde verloren hat.

---

3. Dichtkunst und Tonkunst.*)

Eines der beliebtesten deutschen Gedichte erscheint hier mit Musik für ein ganzes, vollständiges Orchester kunstvoll bearbeitet. Irren wir nicht, so ist dieses der erste Versuch solcher Art, der mit diesem allbekannten, wunderbaren Schillerschen Werke gemacht worden ist. Ob er, der große Dichter, selbst je daran dachte, dieses Gedicht in Begleitung eines vollständigen Chores absingen zu hören, möchten wir nicht behaupten. Es dringt sich nämlich gleich anfangs die Frage auf, ob wohl dergleichen größere, vornehmlich mit allem Prunk der Sprache, mit — eher zu viel erhöhter — Einbildungskraft ausgeschmückte, ob wohl didaktische und zugleich erzählende Dichtungen geeignet sind, überhaupt in Musik gesetzt zu werden? Hier, wo der Dichter ganz allein so alles in allem ist, daß alles Hinzukommende ein Überfluß scheinen muß, und selbst die rhetorische Deklamation kaum ihren Punkt und Stand zu nehmen weiß; hier, wo Musik bloß Begleiterin sein soll und sich selbst ihrer Reize berauben muß, um ja nicht ihrer ernstern, strengern Schwester zu nahe zu treten, und wo es leicht ebenso unmöglich scheinen kann, dem Dichter von der einen Seite überall Genüge zu leisten, als von der andern, ihn nicht zu verdunkeln — hier, werden viele denken, wäre es wohl besser, nur den Deklamator,

*) Allg. Mus. Ztg. 1810. Einltg. zur Rec. über Rombergs „Lied von der Glocke“.

nicht aber den Komponisten aufzurufen, um einem versammelten Publikum die Schönheiten des erhabenen Produkts fühlbarer zu machen. Denn nach ganz anderen Wirkungen strebt der Tonkünstler, ganz verschieden ist das Ziel, das ihm vorschwebt, ganz anderer Mittel muß er sich bedienen, um seine Arbeit geltend zu machen — ganz anderer, als der Dichter in solchem Werk. Zur selbständigen Kunst ausgebildet, verschmäht es die Musik, als bloße treue Magd die Poesie zu begleiten, wie sie wohl einst gethan. Nicht bloß dienend will sie sich dem Rhythmus, dem Worte des Dichters unterwerfen. Sie fühlt die eigene Kraft, die ihr beiwohnt, die Kraft, mit der sie auf das Menschenherz zu wirken fähig ist, und fordert daher von der Dichtkunst solche Ergießungen, die, in wenigern prunklosern Worten dahinfließend, ihr einen Stoff darbieten, den sie durch ihre Macht zur vollständigsten, lebendigsten, effektvollsten Darstellung ausbildet. Bloß in dem Liedchen dient sie ihr noch und giebt in begleitenden Tönen ganz und unverändert das wieder, was jene dargeboten hat. Vielen entfuhren deswegen Klagen, entfuhren Rügen über den Verfall der Musik, die bei reiferm Nachdenken nur den nicht denkenden Tonkünstler treffen können.

4. Die Cantilena.*)

Dichter und Redner alter und neuer Zeiten haben sich fast erschöpft, den Gesang als die schönste Gabe, welche die Himmlischen dem Menschen verliehen, zu preisen. Es ist nur ein Gedanke, den sie hatten, eine Empfindung, von der sie ausgingen, und die sie, einstimmig über die Sache, nur verschieden in der Einkleidung, bald in weitern Darstellungen, bald in kurzen sinnvollen Sätzen ausdrückten. Von Plato bis zu Wieland (besonders im 26. Bd. seiner Schriften, b. Göschen, S. 271), von Shakespeare bis zu Schiller, der selbst fast zu

*) Allg. Mus. Ztg. 1811. Einltg. zur Rec. der „Macht des Gesanges" von Andr. Romberg.

volltönend, um abgesungen zu werden, hören wir einen Preis der Macht des Gesanges.

So wunderlich aber es scheinen mag, so wahr ist es: es möchte wohl jedem schwer fallen, genau durch Begriffe zu bestimmen, was diese Weisen eigentlich unter dem Gesang (im engeren Sinne), den sie so einmütig erheben, dachten; noch schwerer, daraus herzuleiten, wie es der Künstler angreifen müsse, um die allgemein wirkende Kraft desselben hervorzuzaubern.

Eine zarte Pflanze ist es! ein Hauch erzeugt und verscheucht ihn! Höchst verschieden seine Erscheinung, höchst veränderlich sein Einfluß!

Marots Psalmen heilten vor 200 Jahren das Fieber; jetzt — es ist Rousseau, der das sagte — jetzt würden sie das Fieber verursachen.

Was ist es denn also, das, an sich selbst so verschieden, so veränderlich, doch zu allen Zeiten das Menschenherz so innig gerührt, und auch den Verstand, ja alle Kräfte des Gemüts, in Anspruch genommen hat?

Eine schöne Menschenstimme erregt schon für sich Aufmerksamkeit; sie spricht uns an, sie nimmt uns ein, wie ein schönes Gesicht, ebenfalls schon für sich. Auf unsre Affekte aber kann sie an sich nicht wirken, auch dann nicht, wenn sie mit aller Gewandtheit einer geübten Kehle ausgestattet, unsern lärmenden Beifall gewinnt. Und wäre nie etwas andres unter uns gewesen: Gedichte über die Macht des Gesanges würden schwerlich jemals erschienen sein.

Durch andere Vorzüge, durch gewisse bestimmte Eigenheiten also muß sie wohl wirken. Der in uns lebende Geist spricht sich in ihr aus; was ihn reget, was er deutlich machen möchte, das geht in sie über. Nicht regellos läßt er sie herumschwanken. Durch Rhythmus wird sein bestimmtes Ebenmaß eingeschlossen, durch Melodie zur Selbständigkeit erhoben, und die Cantilena, dieses Eigentum der wiederhergestellten Tonkunst, giebt ihr jene Reize, jenes Eigentümliche, das unsere Seele ergreift.

Aber diese Cantilena zu finden, ist eben das Schwierige. Rhythmus und Harmonie lassen sich erlernen; einen schönen Gesang in diesem engern Sinn, natürlich und ausdrucksvoll,

kann man auch in der Schule des Meisters nicht immer antreffen. Wohl muß man entweder selbst gesungen haben, oder mit glücklichen Anlagen recht eigentlich für dies Fach geboren sein.

Ob es aber möglich sei, für deutsche Gedichte, die sie verlangen, eine ebenso sanfte, schmelzende Kantilena zu finden, als die Italiener sie für die ihrigen gefunden, möchte jetzt nicht zur Unzeit gefraget sein. Denn daß die Sprache, daß das Wort sie bestimmt, sie beschränkt oder begünstigt, ist keinem Zweifel unterworfen. Eine Melodie, eine Cantilena, kann nicht von Wirkung sein, wenn sie auch nur im geringsten das Maß der Silben unnatürlich verändert, wenn sie nicht genau, grammatisch und rednerisch, den Satz darstellt — wenn man auch von dem innern Geist, den sie allein ausdrücken kann, noch nicht sprechen will, da es sich, was diesen betrifft, ohnehin versteht. Was schon oft gesagt worden, mag hier noch einmal erinnert werden. Der Italiener zählt seine Silben nur, der Deutsche mißt sie, und muß es thun. Welchen mächtigen Unterschied muß nicht schon dieser Umstand in der Cantilena beider Sprachen hervorbringen? Von einem Schwarm Artikel, Hilfswörter und Bindungen, wie von einem Fischbeinrock umgeben, schreitet unsere Sprache mühsam einher, ohne noch die Menge harter Mitlauter in Erwähnung zu bringen, die dem Sänger so große Hindernisse schaffen. Zwar harmonische Dichter wissen diese Anstöße zu vermeiden, wenigstens zu mäßigen: aber was haben musikalische Dichter je gethan, was thun sie noch, um jenes Geschlepp so viel als möglich von sich zu werfen? Wie soll man es überhaupt anfangen, um diese Kürze, dieses Ebenmaß zu erreichen, worin allein eine schön gefühlte, richtig ausgesprochene Cantilena in Anmut sich zeigen kann? Man sehe nur die nächste Arie aus Metastasio: welche Rundung, welche Bestimmtheit des Ausdrucks! wie wenige Hilfs-, wie seltene Bindewörter, wie wenig Worte, wie viele Ideen! Bei alle dem unverkennbar Preiswürdigen, was für die höhere Ausbildung unserer Sprache gethan worden: was ist denn geschehen, sie mehr musikalisch zu machen? Ahmt man wohl Schiller nach, der Gedrängtheit und Harmonie in seinen Gedichten zu vereinen suchte? Aber ist es denn auch in dem Geist unserer Sprache gegründet, durch den öftern Gebrauch der Mittelwörter, den viele unserer Schriftsteller versuchten und bald wieder verließen, unsere Sprache

zu runden und uns so mehr in dieser Hinsicht den Alten zu nähern?

Wenn nun dies trocken befunden wird — wenn Teutonia keine Toga tragen will, wenn es beim Alten bleiben muß: was soll der deutsche Komponist mit diesem Gepränge kleiner, nichtssagender Partikeln und dergl. anfangen? Weh ihm, wenn er Silbe für Silbe, wie der Italiener, seinem Dichter folgt; wenn er nicht kürzet, drängt, rundet, über das Nichtssagende hineilet und nur bei jenem Worte verweilet, das seinem Gesange Nahrung und Sinn giebt! Aber so wird ja sein Gesang mehr musikalische Deklamation, als reine Cantilena werden? Wohl möchte dies häufig der Fall und auch mitunter die Ursache sein, daß deutsche Komponisten, denen die Natur die Gabe des Gesanges verliehen hat, erst im Auslande ihren Ruhm gründen konnten! Ihr Vaterland bot ihnen nicht Stoff dar, um ihn nach ihrem Sinne zu bearbeiten. So kam es also, daß die italienische Oper, uns an Sitte, an Sprache so fremd, nie ihre Herrschaft über uns verlor. Man hält sich an den Klang — denn wie wenige dringen in den Sinn der Sprache — um doch so wenigstens eine Cantilena zu hören, sollte man auch den Geist nicht fassen. Schulzens Lieder, einst von Deutschland hoch verehrt, sind wie vergessen. Jeder greift lieber nach Kanzonetten, Arietten und dergl. aus italienischen Opern und Operettchen. Sie enthalten nämlich Gesang; erstere sind oft nur musikalische Deklamation.

---

5. Über musikalische Malerei.*)

Dem wahren Komponisten enthüllt die Musik willig ihre Geheimnisse; er ergreift ihren Talisman und beherrscht damit die Phantasie des Zuhörers, so daß auf seinen Ruf diesem ein bestimmtes Bild aus dem Leben vor die Augen des Geistes tritt, und er unwiderstehlich hineingezogen wird in das bunte Gewühl phantastischer Erscheinungen. In der Kenntnis dieser

*) Allg. Mus. Ztg. 1812. Einltg. zur Rez. der „Ouverture du jeune Henri Chasse“ par F. Méhul.

geheimnisvollen Zaubermittel und ihrer richtigen Anwendung möchte wohl die eigentliche musikalische Malerei bestehen. Melodie, Wahl der Instrumente, harmonische Struktur, alles muß da zusammenwirken, und es wäre ein thörichter Wahn, wenn man durch die Nachahmung einzelner Naturlaute ohne Beachtung des Ganzen jenen Zweck, bestimmt auf die Phantasie zu wirken, erreichen wollte; die Pelotonfeuer der Violinen, die Kanonaden der Pauken in manchen Schlachtsymphonien sind ebenso lächerlich, wie das vernehmliche Krähen der Oboe als St. Petri-Hahn in jenem alten Oratorio. Es giebt dagegen gewisse Melodien, die, z. B. an Einsamkeit, an Landleben, erinnern; ein gewisser Gebrauch der Flöten, Klarinetten, Hoboen, Fagotte wird dies Gefühl bis zu hoher Lebendigkeit steigern. Ebenso wird man bei gewissen Melodien der Hörner augenblicklich in Wald und Hain versetzt, welches wohl tiefer als darin liegt, daß das Horn das Instrument der im Walde hausenden Jäger ist. Zu weit würde den Recensent die Auseinandersetzung dieser Ideen führen; er glaubt genug gesagt zu haben, um seine Meinung über die musikalische Malerei, von der das Urteil über die vorliegende Ouverture ausgehen muß, anzudeuten.
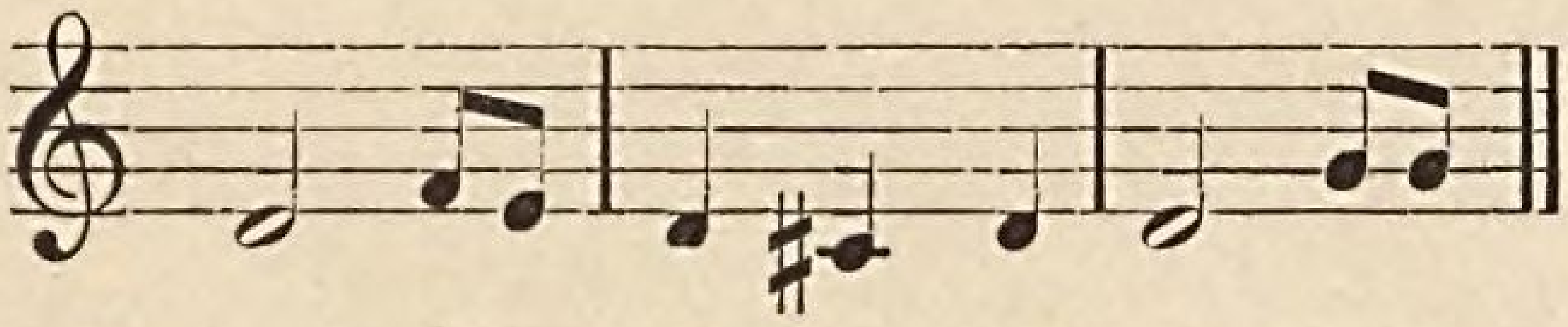
---

6. Fragment aus dem Tagebuche 1803.

— — — Mit meinen musikalischen Ideen geht's mir so, wie mit Saronarolas, des Märtyrers zu Florenz, dessen Geschichte ich dieser Tage las, Eingebungen. Erst schwirrt's mir wild im Kopfe herum; dann fange ich an zu fasten und zu beten, d. h. ich setze mich ans Klavier, drücke die Augen zu, enthalte mich aller profanen Ideen, und richte meinen Geist auf die musikalischen Erscheinungen in den vier Wänden meines Hirns. Bald steht die Idee klar da; ich fasse und schreibe sie auf, wie Saronarola seine Prophezeiungen. Ob's nur andre Komponisten auch so machen mögen? Aber das erfährt ein königlich preußischer Regierungsrat in Plozk*) nicht.

*) S. Biogr.

— — — (In einem musikalischen Zirkel gewesen.) Es wurden auch einige Quadros von Haydn gemacht. Erbärmlich, wie gewöhnlich alle Musik hier; aber der himmlische, originelle Gang der Harmonie entzückte mich doch. Haydn würde unendlich groß sein in der Instrumentalmusik, wenn er das Tändeln ließe. Alle diese Tändeleien in seinen Quartetten, welche er gewöhnlich Scherzo allegro überschreibt, sind sehr pikant durch originelle Ausweichungen; oft sind sie auch nichts weniger als Scherzos, wie z. B.



Haydn Zündeln J. 287